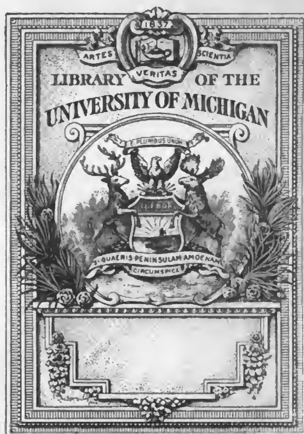
SHAKESPEAREAN

A

Wilhelm Oechelhäuser




1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

Shakespeareana.

Shakespeareana.

Von

Wilhelm Oechelhaeuser.



Berlin.
Verlag von Julius Springer.
1894.

Vorwort.

Dem Beispiel meiner verstorbenen Shakespeare-Freunde Delius, Elze und Thümmel folgend, übergebe ich nachfolgend dem Publicum den revidirten Abdruck einer Anzahl von Abhandlungen, welche ich von 1868 bis 1892 in dem Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft veröffentlichte. Vervollständigt ist diese Sammlung durch die vorgesetzte Geschichte der Entstehung und Wirksamkeit der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, durch den Abdruck der Einleitung zu meiner grossen Bühnenausgabe, welche die für die Bearbeitung maassgebenden Grundsätze behandelt, und endlich, zum Schluss, durch Entwicklung meiner heutigen Ansichten über die Scenirungsfragen und die Bearbeitungen einzelner Stücke.

Ich beabsichtigte ursprünglich, meiner Schrift den Titel: »Shakespearestudien eines »Dilettanten«, oder eines »Autodidakten«, zu geben, als ich den Aufsatz von K. Elze »der Shakespeare-Dilettantismus« (Jahrbuch, Band IX) wieder zu Gesicht bekam, in welchem er die Schalen seines heiligsten Zornes über Rümelin, Benedix und die Dilettanten *insgesammt* ausgiesst, und nur »dem philologischen und ästhetischen *Fachmann* die Befähigung zuerkennt, die hier in Betracht kommenden Fragen zu lösen, oder doch einer Lösung entgegen zu führen.« Rümelin hatte dagegen die Verdienste der Shakespeare-Philologen nur soweit anerkannt: »wenn sie uns einen richtigen Text herstellen, die dunkelen Stellen erklären, die Quellen des Dichters ausfindig machen, sein Lebensbild, die Bühnenverhältnisse seiner Zeit näher darlegen. Aber über die Fragen: was Shakespeare's Dichtungen dem Deutschen in dem letzten Drittheil des neunzehnten Jahrhunderts sein können, was in ihnen bleibend und was vergänglich ist, wie sich das Ganze dieses Dichtergeistes zu unseren eigenen Grössen verhält, welche seiner Dramen und in welcher Gestalt sie auf der deutschen Bühne der Gegenwart noch wirksam, welche fremd und ungeniessbar geworden sind, *giebt es*

keine Fachmänner und keine Zunftmeister.« Und Elze replicirt hierauf wieder durch die Frage: »ob denn der Aesthetiker, vor dessen Forum doch die Beurtheilung eines Dichtergeistes und seines Verhältnisses zu anderen Dichtern gehört, nicht geschult zu sein brauche«? Man sieht: Elze hält fest.

Ich müsste mir hiernach eher von Rümelin als von Elze den Pass zu den Ausflügen visiren lassen, die ich im Laufe der Zeiten in das Gebiet der Shakespearefragen unternommen habe. Und doch stimme ich Elze in vieler Beziehung bei, und empfinde es als eine grosse Lücke meines Wissens, dass ich einer umfassenden, methodisch geleiteten wissenschaftlichen Ausbildung ermangele, und nur aus einer, durch den Namen Shakespeare eng begrenzten Fundgrube schöpfe, während mir umfassende und gründliche literarhistorische und philosophische Kenntnisse fehlen. Ich vermag nicht in der Sprache der Fachgelehrten zu reden, noch Beweisführungen aus anderen Gebieten, als denen der Dichtung selbst und der um sie herum gelagerten Literatur herbeizuschaffen. In dieser Beziehung nehme ich alle Nachsicht in Anspruch. Vielleicht ist aber auch dies Gefühl der Unsicherheit auf dem rein wissenschaftlichen Boden, in mancher Beziehung eine Schutzwaffe gegen eine unfruchtbare Gelehrsamkeit, welche in hochmüthiger Selbstüberhebung den eigenen Geist auf den des Dichters pfropft, oder aus vereinzelten Worten oder Gedanken Folgerungen entwickelt, die dem blöden Auge des gesunden Menschenverstandes entgehen und die ein armes normales Menschengehirn nicht zu fassen vermag. Jedenfalls dürfte diese Sorte von »Fachgelehrten«, welche illustre Todte, aber auch muntere literarische Grünschnäbel in ihren Reihen zählt, für die Shakespeare-Forschung noch bedenklicher sein, als selbst der naivste Dilettant, welcher mitunter doch eine Kleinigkeit vor diesem oder jenem »Fachgelehrten« voraus hat, nämlich das intuitive Verständniss.

Dessau, im Januar 1894.

Wilhelm Oechelhaeuser.

Inhalt.

Die deutsche Shakespeare-Gesellschaft.

Es war in dem der grossen Jubelfeier vorhergehenden Jahre 1863, als ich den Plan fasste, der Ausführung einer längst gehegten Lieblingsidee, der Gründung einer deutschen Shakespeare-Gesellschaft, näher zu treten, trotz der damaligen trostlosen Lage unseres politischen Lebens und einer an Hoffnungslosigkeit grenzenden Missstimmung der Vaterlandsfreunde. In dem Erkenntniss, dass mein in der Shakespearewelt gänzlich unbekannter Name keine Zugkraft für die Begründung einer gross angelegten, im Wesentlichen wissenschaftlichen und literarischen Gesellschaft ausüben könne, bemühte ich mich in erster Linie Genossen für Bewältigung dieser Aufgabe aufzufinden, deren Programm ich in einer als Manuskript gedruckten Abhandlung, »Ideen zur Gründung einer deutschen Shakespeare-Gesellschaft,« niederlegte. Im Folgenden gebe ich deren Inhalt wieder.

„Nur ein kurzer Zeitraum trennt uns noch von dem Tage, an welchem vor dreihundert Jahren der grösste Dramendichter aller Zeiten das Licht der Welt erblickte, an dem William Shakespeare in Stratford geboren ward. Schon rüstet sich das Heimathland des Dichters, die Jubelfeier würdig zu begehen; Deutschland kann, Deutschland wird nicht zurückbleiben. Und hierzu anzuregen, ist der nächste Zweck dieser Zeilen.

Eine seltene Gunst des Schicksals liess jenen mächtigen Genius zu einer Zeit erstehen, die grosse Thaten gebar und grosse Ideen würdigte, die dem Flügelschlag einer freien Seele Raum gönnte, die den Vorwärtsdrang eines kräftigen Geistes nicht dem furchtbaren Schicksal anheimfallen liess, im resultatlosen Kampfe mit der Brutalität oder Stumpfheit der Zeit zu Grunde zu gehen. Durch providentielle Schickung fand Shakespeare seine Aufgabe in, wenn auch rohen Anfängen eines Nationaldramas und einer Volksbühne, und in der für beides geweckten Empfänglichkeit der

Hörer bereits so weit, aber auch nicht weiter vorgearbeitet, um seine kostbare Kraft und Zeit nicht mit der rauhen Arbeit des ersten Colonisten einer Wildniss aufbrauchen zu müssen. Und auf diesem roh vorbereiteten Fussgestell richtete Shakespeare sich plötzlich zu unerreichter Grösse auf, seine Vorgänger soweit überragend, dass sie nicht als Stützen, höchstens als Relieffiguren den Sockel seines Ruhmes zieren, ja dass sie dem Dunkel der Vergessenheit nur durch die Lichtstrahlen entrissen sind, die von dem Ruhmesglanz Shakespeare's auf sie zurückfallen.

Das Geschick war nicht minder gütig, indem es unseren Dichter auf der Höhe seines Ruhmes und seiner Erfolge der Erde entriss, ehe die lange Nacht puritanischen Zelotismus hereinbrach, die sich ertödtend über alles Geistesleben lagerte. Shakespeare schien der Vergessenheit anheimgefallen. Erst gegen Anfang des dritten Säculums, welches sich eben jetzt zu Ende neigt, wendete die wiedererwachte Nation die Blicke zu ihm zurück. Von da ab begann ein reges Leben; Literatur und Kunst wetteiferten, dem germanischen Stamm die so lange in Nacht begrabenen Schätze wieder zugänglich zu machen. Und mit Erfolg. Das Shakespeare-Studium ist so schwierig, dass es niemals zur Modekrankheit werden kann, die ihren Gegenstand in blindem Enthusiasmus eine Zeit lang vergöttert, um ihn später desto sicherer der Vergessenheit zu überliefern. Zwar langsam, aber sicheren, stetigen Schrittes rückte die Erkenntniss Shakespeare's, von den geistigen Spitzen der Nation aus, zu den weiteren Kreisen der Gebildeten vor, und heute am Schlusse des dritten Jahrhunderts steht sein Ruhm, der grösste Dichter gewesen zu sein, den je die germanischen Stämme besassen, felsenfest begründet, und dürfen wir zugleich auf die Arbeit, sie zu dieser Erkenntniss geführt zu haben, als auf eine der schönsten geistigen Errungenschaften dieser Periode zurückblicken.

Von dem ersten Augenblick des Wiedererwachens der Shakespeare-Literatur ab nahm unsere deutsche Nation, trotz der vergrösserten Schwierigkeiten, die ihrem Forschungseifer entgegentraten, und trotz des Vorurtheils, welches die damals in Deutschland tonangebenden romanischen Kritiker gegen ihn wachgerufen hatten, einen so regen Antheil an der Arbeit, Shakespeare von den Todten wieder auszugraben, wie er sich kräftiger und nachhaltiger kaum in England selbst kund gab. Fern von aller

nationalen Eifersüchtelei reicht Deutschland, über die Köpfe seiner eigenen literarischen Heroen hinweg, dem britischen Dichter die Palme, und in dem einmüthigen, eifersuchtsfreien Zusammenstehen beider Brudervölker zu der Bewunderung und Anerkennung Shakespeare's, findet die geistige Verwandtschaft Deutschlands und Englands ihren reinsten und höchsten Ausdruck.

Unsere classische deutsche Literatur seit Lessing, nicht minder unsere Bühne, haben von dem Shakespeare-Studium reiche Früchte geerntet, überall ist dessen Einfluss sichtbar. Die treffliche Uebersetzung Schlegel's und Tieck's trat hinzu, um unsern Dichter den Kreisen aller Gebildeten zugänglich zu machen. Eine besondere deutsche Shakespeare-Literatur entwickelte sich, welcher Geisteswerke entstammt sind, die an Tiefe und Gediegenheit der Auffassung selbst die gleichlaufenden Arbeiten britischer Autoren hinter sich lassen. So ist direct und indirect von Shakespeare's Werken eine Einwirkung auf das gesammte geistige Leben unserer Nation ausgegangen, die in ihrer Bedeutung zwar allgemein anerkannt, gewiss aber noch unterschätzt wird. Und wir dürfen kühn behaupten, in der Erkenntniss wie in der Verwerthung der Shakespeare'schen Geistesschätze dem Mutterland des Dichters mindestens gleich, vielleicht voraus zu sein.

Allein immerhin ist dieser Fortschritt nur ein relativ befriedigender. Schon die lange Zeit, die in diesem geistig bewegten Jahrhundert nöthig war, um bis auf den jetzigen Standpunkt der Erkenntniss Shakespeare's zu gelangen und der allgemeineren Verbreitung seiner Schöpfungen vorzuarbeiten, deutet auf die grossen Schwierigkeiten hin, welche zu überwinden waren. Und in der That, ganz abgesehen selbst von den für uns Deutsche hinzutretenden sprachlichen Schwierigkeiten, hat noch kein Dichter seinem Exegeten, oder gar dem gewöhnlichen Leser, grössere Mühen bereitet, an seine Beharrlichkeit beim Studium grössere Anforderungen gestellt, als Shakespeare. Darum sind auch Intensität und Extensität des Shakespeare-Studiums noch unendlich weit von einem Ziele entfernt, das absolut befriedigen könnte. Es wird vielmehr in dieser Beziehung die wesentlichste Aufgabe des beginnenden vierten Jahrhunderts nach Shakespeare's Geburt bleiben, seine Werke und deren klare Erkenntniss noch viel weiter zu verbreiten, damit sie noch weit tiefer in das Volk, soweit dessen Bildungsgrad es überhaupt dazu befähigt, eindringen

mögen. Für die gesunde Fortentwickelung, nicht bloss unserer dramatischen Literatur, sondern des ganzen sittlichen und intellectuellen Lebens der Nation, ist das Wachsen der Erkenntniss dieses grossen Apostels der Humanität und echten Lebensweisheit ein wahres Bedürfniss.

Da nun unbestritten diese Aufgabe ebenso gross, als ihre Lösung eigenthümlich schwierig ist, so entsteht die Frage: ob hier nicht ein gedeihliches Feld für vereintes Wirken zu finden sei, ob die „Gründung einer deutschen Shakespeare-Gesellschaft“ die Erreichung jenes Ziels der Erweiterung und Vertiefung der Shakespeare-Kenntniss wesentlich fördern könne?

Treten wir der Erörterung dieser Frage näher, so ergiebt sich zunächst, dass ein solcher Verein keine analogen Zwecke verfolgen könnte, wie die 1840 in England gestiftete Shakespeare-Society; das Quellenstudium, wie diese Gesellschaft sich es zur Aufgabe gestellt hat, bleibt naturgemäss ein Privilegium der Landsleute und Sprachgenossen des Dichters. Einer deutschen Shakespeare-Gesellschaft würde vielmehr zunächst die Aufgabe obliegen, die Quellenschriften, die Werke des Dichters, seiner Vorgänger und Zeitgenossen, sowie die Erzeugnisse der darauf bezüglichen umfangreichen Literatur aller Länder zu sammeln und so seinen Mitgliedern die den meisten bis dahin abgehende Gelegenheit zu einem gründlichen Studium zu bieten, demnächst aber in Wort und Schrift alle geistigen Hebel des Vereinswesens anzusetzen, um zum Studium Shakespeare's anzuregen, um Literatur, Bühne und Leben immer mehr mit dem Geiste zu befruchten, der durch seine unsterblichen Werke weht. Wie diese vielseitige Aufgabe ins Werk zu setzen sei, wird eine kurze Erörterung der dem Verein zu gebenden Organisation darthun, soweit dies überhaupt in einem Lande wie Deutschland nöthig scheint, welches trotz, vielleicht theilweise wegen seiner politischen Zerklüftung das wissenschaftliche Vereinswesen so hoch ausgebildet hat. Die Erfahrung, einen Verein zu organisiren und fruchtbar zu machen, ist in reichem Masse bei uns vorhanden; die vorliegenden Erfolge gleichartiger Bestrebungen für Kunst, Wissenschaft und Leben sind nur ermuthigender Natur. Sollte man hiernach einer deutschen Shakespeare-Gesellschaft die Lebensfähigkeit und die Möglichkeit gedeihlichen Wirkens im Voraus absprechen dürfen?

Ehe wir aber zu der Organisationsfrage übergehen, möge eine

kurze Erörterung der bereits angedeuteten Wichtigkeit der Bühne als Gegenstand wie als Mittel zur Erreichung der Vereinszwecke Platz finden. Es ist kaum noch in seiner ganzen Bedeutung gewürdigt, wie tiefgehend der Einfluss war, den das unmittelbare Verhältniss Shakespeare's zur Bühne auf den Bau seiner Dramen ausgeübt hat. Alle Schwierigkeiten des Shakespeare-Studiums für den Leser wurzeln in letzter Instanz in dem Umstand, dass die Dramen eben nicht zum Lesen, sondern unmittelbar für die Aufführung, und zwar für eine Aufführung, die der Meister persönlich leitete, geschrieben sind; fast könnte man versucht sein zu glauben, Shakespeare sei für Nachruhm unempfindlich gewesen, da er nicht einmal selbst seine Werke zum Druck befördert hat. Es folgt aber naturgemäss, wie der Bühne hierdurch für alle Zeiten die Hauptarbeit für Verbreitung und Vertiefung der Shakespeare-Erkenntniss zugetheilt ist, da eine gute Darstellung das Verständniss seiner Dramen und Charaktere nicht bloss unendlich erleichtert, sondern geradezu für den grössten Theil der Hörer das einzige Mittel bietet, überhaupt zu einem solchen tieferen Verständniss zu gelangen. Denn wie verhältnissmässig gering ist die Zahl derer, welche die Vorbildung, die Fähigkeit, ja selbst nur die Zeit und Gelegenheit haben, durch ein unmittelbares Studium der Shakespeare'schen Schriften bis zu der Tiefe und Klarheit der Auffassung vorzudringen, welche eine einzige gute Aufführung ihnen zu geben vermag? Wie es zu Shakespeare's Lebzeiten war, so ist es noch jetzt und so wird es bleiben: die durchschlagende Wirkung seiner Werke auf Bildung und Sitte des Volkes kann im Grossen und Ganzen nur mit Hülfe der Bühne erreicht werden. Hier muss unter anderem auch der Hebel gesucht werden, um unsere deutsche Frauenwelt, die dem Dichter noch viel zu fern steht, zu ihm hinzuführen; das trockene Studium seiner Werke, bis man es zur Erkenntniss der tiefer liegenden Schönheiten gebracht hat, ist eine zu harte Geistesarbeit selbst für so viele Männer, geschweige denn für die Frauen. Die Scheu vor unzarten Worten und allzu nackten Darstellungen des niederen Lebens, die allerdings zu des Dichters Zeiten selbst das Ohr der jungfräulichen Königin nicht beleidigten, tritt hinzu, um die meisten Frauen über Gebühr von der Lectüre Shakespeare's abzuschrecken, den zartesten aller Dichter in ihren Augen als rauh, selbst roh erscheinen zu lassen.

Die Bühne, welche die Stellen ausmerzt, die wirklich das berechtigte Sittlichkeitsgefühl unseres Jahrhunderts verletzen, trägt hierdurch mächtig bei, jenes Vorurtheil zu besiegen, sowie man denn auch sicher sein kann, Frauen, welche Shakespeare kennen und würdigen, fast nur da zu finden, wo Gelegenheit geboten war, ihn auf der Bühne vorzüglich dargestellt zu sehen, oder wo wenigstens durch gute Vorlesungen, oder dramatisch gehaltene Vorträge, zu näherem Eindringen in seine Werke Anregung gegeben wurde.

An die Leiter der Bühne und die darstellenden Künstler selbst tritt aber hierdurch eine Aufgabe heran, von deren Grösse und Bedeutung sie sich ganz erfüllen, für die sie sich wirklich begeistern müssen, wenn sie mit Aussicht auf Erfolg bewältigt werden soll. Während die modernen Dramendichter die Charakteristik der handelnden Personen meist handgreiflich aufzutragen und überdies durch eine überreichliche Zuthat von Bühnenweisungen den Darsteller des weiteren Studiums, bis aufs mechanische Einlernen und Wiedergeben der Rolle, fast ganz zu überheben pflegen, steht er, der Darsteller, vor Shakespeare häufig wie vor einem mit sieben Siegeln verschlossenem Buche. Die äusseren Anhaltepunkte für die Charakteristik liegen oft so versteckt und ganz wo anders, als man sie auf den ersten Blick zu finden glaubt, oder sie sind überhaupt erst durch ein tieferes Studium des ganzen Werkes in seinem Zusammenhange, zu gewinnen, dass es erklärlich wird, wie selbst die tiefsten Shakespeare-Kenner und die besten Darsteller heutzutage noch über so manche Charaktere die verschiedenartigsten Auffassungen hegen können. Dabei steht der Darsteller oft vor eigenthümlichen Gestalten, die mit den typischen Figuren der alten, wie auch der modernen Bühne, gar keine Verwandtschaft haben und die dabei die grössten Ansprüche an den Repräsentanten stellen. Die Schauspieler unter Shakespeare's eigener Leitung, denen der Meister selbst seine Ideen mittheilte, können keine Ahnung von den Schwierigkeiten gehabt haben, die ihre Nachfolger jetzt überwinden müssen, um seinen Charakteren so auf den Grund zu kommen, wie es die unerlässliche Vorbedingung jeder gediegenen Darstellung ist. Es tritt hinzu, dass Shakespeare durch ein ganzes Jahrhundert fast vollständig von der Bühne verschwunden, alle Bühnentradition also gänzlich abgerissen war, so dass bei dem

Wiederaufleben des Shakespeare-Dramas gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts selbst geniale Künstler sich in Missgriffen bei der Auffassung seiner Charaktere und der Grundideen seiner Werke förmlich überboten. Ja man wird vielleicht behaupten dürfen, dass trotz aller vorgeschrittenen Bildung, trotz aller durch tiefe Studien gelieferten Hülfsmittel, die heutigen Bühnen Englands und Deutschlands noch nicht annähernd zu der Meisterschaft in Darstellung Shakespeare'scher Dramen gelangt sind, zu welcher sie sich vor fast drei Jahrhunderten in den dürftigen Vorstadt-theatern Londons, unter des Meisters eigener Leitung erhoben hatte.

Ohne sich über eine plötzlich fühlbare Einwirkung Illusionen zu machen; dürfte es nun für eine Shakespeare-Gesellschaft nicht unerreichbar sein, direct und indirect auf die Ausbreitung des Shakespeare-Studiums auf und durch die Bühne hinzuwirken. Die Mitgliedschaft des Vereins, oder die Benutzung des dadurch gebotenen Materials, können in vielfacher Beziehung dem darstellenden Künstler Anregung gewähren und seine Aufgabe erleichtern. Das in weiteren Kreisen rege werdende Interesse an dem Dichter wird auf häufigere Vorführung Shakespeare'scher Dramen einwirken und den Künstler, mit der sich vervielfältigenden Gelegenheit, zu tieferem Studium und gediegener Leistung antreiben. Schriftsteller von Rang werden sich immer mehr angezogen fühlen, theils die Leistungen der Bühne nach dem Vorbild von Lessing's Dramaturgie belehrend zu besprechen, theils die noch den meisten Stücken fehlende, aber unumgänglich nothwendige zeitgemässe Bearbeitung und Scenirung ins Werk zu setzen: ein weites Feld der Thätigkeit für geistreiche Kenner unseres Dichters, auf dem namentlich Dingelstedt in unseren Tagen so Rühmliches leistet. Kurz, es sind der Kanäle und Hebel viele, durch die ein solcher Verein auf die Bühne wirken kann; sie aber wird der Nation hundertfältig wiedergeben, was sie empfängt.

Tritt man nunmehr der Frage von der Organisation einer deutschen Shakespeare-Gesellschaft näher, so kann es sich hier allerdings nur um Aufstellung einiger allgemeinen Grundzüge handeln, die weniger den Zweck haben, Directiven für die in der verschiedensten Weise denkbare praktische Ausführung des Plans zu geben, als vielmehr im Allgemeinen einen fassbaren Zusammen-

hang zwischen den geschilderten Zielen und den zu deren Erreichung aufzuwendenden Mitteln herzustellen.

Als Mittelpunkt des Vereins und Sitz des Vorstandes ist eine deutsche Hauptstadt gedacht, wo geistiges Leben pulsirt, und wo der Verein in einer unter gediegener Leitung stehenden Bühne und in einem grössern Kreise gebildeter und gelehrter Männer Grundlage und Hülfsmittel seiner Existenz und Wirksamkeit finden kann.

Selbstverständlich soll dieser Ort nur das Centrum, nicht die Umgrenzung des Vereins bilden, der vielmehr ganz Deutschland umfassen muss. Ob alle auswärtigen Mitglieder zu diesem Centrum in directe Beziehung treten, oder diese Beziehungen nur durch die Vorstände von zu bildenden lokalen Zweigvereinen vermittelt würden, dies wäre eine später zu erörternde organisatorische Frage. Jedenfalls muss einmal die nöthige Einheit des Ganzen gewahrt, zugleich aber auch auf eine möglichst selbständige Thätigkeit kleinerer Kreise hingewirkt werden. Ganz besonders empfiehlt sich in dieser Beziehung auch die Bildung von Zweigvereinen in allen Universitätsstädten, um die studirende Jugend unserem Dichter näher zu bringen; denn aus ihr gehen unsere höheren Staatsbeamten hervor, die wichtige Träger der wissenschaftlichen Propaganda im geselligen Leben sind.

Hinsichtlich der Mitglieder ist natürlich die Sorge für möglichste numerische Ausbreitung eine der Hauptaufgaben des Vereins. Von vorn herein wäre dabei besondere Sorgfalt zu verwenden, den Verein nicht auf die blossen Kreise der Gelehrten, Schriftsteller und Künstler zu beschränken, sondern namentlich auch den gebildeten Bürgerstand zur möglichst zahlreichen Theilnahme heranzuziehen.

Die Leitung des Centralvereins würde im Wesentlichen wohl mit der des Lokalvereins seines Vorortes zusammenfallen, eventuell unter Hinzutritt der Zweigvereins-Präsidenten, sobald es sich um allgemeine Angelegenheiten handelt. Das Council der englischen Shakespeare-Society, bestehend aus 1 Präsidenten, 5 Vicepräsidenten und 21 Mitgliedern, ist wohl selbstredend für deutsche Verhältnisse und die abweichenden Tendenzen eines deutschen Shakespeare-Vereins, zu grossartig angelegt; 1 Präsident, 2 Vicepräsidenten, 1 ständiger Secretär und 5 bis 7 Mitglieder, von denen eins oder zwei die finanziellen und ökonomischen Angelegenheiten des Vereins besorgten, dürften für den Vorstand genügen. Jährlich würden

etwa zwei bis drei Mitglieder auszuscheiden haben und durch Neuwahl der Generalversammlung zu ergänzen sein. Ob man ausser dem Vorsitzenden noch Ehrenpräsidenten oder Protectoren aus den höchsten Stellen in Wissenschaft, Gesellschaft oder Staat heranziehen, Ehrenmitglieder im In- oder Ausland ernennen würde, dies sind alles Fragen, die erst dann zur Erörterung kommen, wenn die Bemühungen zur Gründung des Vereins sich entschieden erfolgreich gezeigt und in weiten und geachteten Kreisen Anklang gefunden haben.

Die hauptsächlich dem Präsidenten und Secretär zufallenden Arbeiten der äusseren und inneren Vertretung, der Correspondenz mit Mitgliedern, Mitarbeitern, Zweigvereinen und ausländischen Gesellschaften, der wissenschaftlichen Nutzbarmachung des dem oder vom Verein gelieferten Materials, der Leitung und Beaufsichtigung der Sammlungen u. s. w., dürften allerdings viel Zeit und Mühe kosten und setzen eine grosse Opferwilligkeit der mit diesen Ehrenämtern zu betrauenden Persönlichkeiten voraus. Indess sind die Vorgänge der aufopferndsten Hingabe für wissenschaftliche Zwecke in Deutschland zu häufig, um nicht auch hier auf gleichen Erfolg rechnen zu dürfen.

Die Beschaffung der Geldmittel ist ferner eine jener Fragen, die der praktische Engländer nicht mit Unrecht in den Vordergrund zu stellen pflegt; auch im vorliegenden Falle wird die Wirksamkeit des Vereins nach innen und aussen zu einem grossen Theil von der Höhe der Geldmittel abhängen, die ihm zur Disposition stehen. In England ist der jährliche Beitrag eines Mitgliedes 1 Lstr., wofür ihm die vom Verein herausgegebenen Schriften zugestellt werden. Für deutsche Verhältnisse wäre dieser Beitrag zu hoch. Jedenfalls wird es sich aber empfehlen, abgesehen von diesen laufenden Beiträgen, bei der Gründung und dem späteren Eintritt neuer Mitglieder zu einmaligen freiwilligen Beiträgen aufzufordern, um von vornherein mit Bildung einer Bibliothek und den sonstigen nöthigsten Anschaffungen nicht auf den langsamen Fluss der jährlichen Ueberschüsse angewiesen zu sein. Ein solcher Appell an die Freigebigkeit reicher Verehrer des Dichters und Gönner der Wissenschaften und Künste überhaupt dürfte sicherlich auf Erfolg rechnen können, und gelangte der Verein damit von vornherein zu einem Stammfonds, der sowohl rascher zur Erreichung der Vereinszwecke führen, als namentlich auch gestatten würde,

die laufenden jährlichen Beiträge der Mitglieder möglichst niedrig zu greifen und somit auch minder Bemittelten den Beitritt zu erleichtern.

In der Verwendung der Gelder ist selbstverständlich vom absolut Nothwendigen auszugehen und demnächst, je nach der Höhe der disponibeln Mittel, zu dem bloss Wünschenswerthen fortzuschreiten. Da sich, ehe der Verein überhaupt eine Gestalt gewonnen, über die Höhe dieser Mittel auch nicht einmal Muthmassungen anstellen lassen, so muss es hier genügen, die Stufenfolge vom Nothwendigen zum Wünschenswerthen nur im Allgemeinen anzudeuten.

Zwei Ausgabekategorien zunächst sind gebieterischer Natur. Die erste umfasst die laufenden Ausgaben, wie sie jeder Vereinsorganismus nöthig macht: Miethe oder Zinsen von Versammlungslokalen, Heizung, Beleuchtung, Bedienung, Bureau- und Druckkosten, Porti u. s. w. Die zweite Kategorie wird ebenso unabweislich durch den speciellen Zweck des Vereins bedingt: Gründung einer Shakespeare-Bibliothek, verbunden mit der laufenden Anschaffung von Werken über Shakespeare und seine Zeit, von wissenschaftlichen Zeitschriften u. s. w. Wie bereits erwähnt, muss es in Aussicht genommen werden, den Stamm dieser Bibliothek, vielleicht auch die jährliche Vergrösserung, aus einmaligen freiwilligen Beiträgen zu beschaffen; jedenfalls aber müssen die genannten Ausgaben in würdiger Weise bestritten werden können, wenn von Gründung eines lebensfähigen deutschen Shakespeare-Vereins überhaupt die Rede sein soll.

Höchst wünschenswerth, um nicht zu sagen nothwendig für Erreichung der Vereinszwecke dürfte es ferner sein, wenn der Verein, sei es vierteljährlich, sei es in zwanglosen Heften, Kunde von seiner Wirksamkeit an die Vereinsmitglieder und das lesende Publikum überhaupt gelangen liesse. Der Abdruck ausgewählter Vorträge aus den Versammlungen des Vereins, sowie sonstige Beiträge von Mitgliedern, Recensionen der Shakespeare-Literatur und dramatischer Darstellungen u. s. w., nebst Mittheilungen über Vereinsangelegenheiten, würden reichhaltiges Material für eine solche, durch ein besonderes Comité zu redigirende Zeitschrift liefern. Voraussichtlich dürften diese Schriften auch ausserhalb des Vereins im gebildeten Publikum eine Betheiligung finden, welche die Kosten der Herausgabe theilweise, vielleicht ganz deckte;

immerhin aber müsste die Vereinskasse im Stande und darauf vorbereitet sein, Ausfälle zu tragen.

Sollten, wie dies hoffentlich der Fall sein wird, weitere Mittel zur Disposition stehen, so würde der Verein nicht in Verlegenheit gerathen, dieselben zur Förderung der Vereinszwecke zu verwenden. Unter anderm würde der Ankauf bezüglicher Werke der Malerei und Sculptur und die in vielfachster Weise denkbare Einwirkung auf die Genossen aller schönen Künste, um sie auf das Studium der Schönheiten unseres Dichters hinzuleiten, für sich allein ein so weites als fruchtbares Feld für die Verwendung von Vereinsmitteln bieten. Und wenn man einmal der Hoffnung auf eine grossartige Betheiligung beim Verein freien Spielraum lassen will, so möge auch die Gründung eines Unterstützungsfonds für Autoren dieses Literaturzweigs Erwähnung finden.

Die fernere Frage, wie der Vereinsorganismus in Thätigkeit zu setzen sei, um die vorgesteckten Ziele zu erreichen, ist zum Theil schon durch die vorhergehende Besprechung über die Verwendung der Vereinsmittel beantwortet. Eine der wichtigsten Lebensäusserungen des Vereins dürfte sich jedoch in die regelmässigen Vereinigungen seiner Mitglieder concentriren. Haupt- und Zweigvereine müssen hierin ihr eigentliches Lebenselement erkennen; hier muss das Leben pulsiren, welches sich vom Verein aus in die Nation fortpflanzen soll.

Eine jährliche Generalversammlung, vielleicht Wanderversammlung, der gesammten deutschen Shakespeare-Gesellschaft würde das Vereinsleben würdig krönen, dem ganzen Streben Einheit geben und einen wohlthätigen Impuls in die engeren Kreise des Vereins zurückströmen lassen.

Eine grosse in die Zeit fallende Aufgabe der Shakespeare-Gesellschaft, wodurch sie sich bei der Nation einführen muss und zugleich als wichtiger Hebel ihrer Ausbreitung benutzt werden kann, wäre nun die würdige Vorbereitung der auf den 23. April nächsten Jahres fallenden dreihundertjährigen Jubelfeier von Shakespeare's Geburt. Dies ist ein Tag, den die Völker germanischen Stammes zu ihrer eigenen Ehre kaum hoch genug feiern können, ein Tag, der ihnen die solidarische Gemeinschaft ihres Geisteslebens von Neuem zum Bewusstsein bringen, und der zum entscheidenden Ausgangspunkt für die fernere Verbreitung des Dichters werden muss.

Ist gegenwärtige Abhandlung einmal aus dem Gebiet der allgemeinen Betrachtung bis zu den Grundzügen der Vereinsorganisation vorgeschritten, so mögen schliesslich auch noch einige Andeutungen Platz finden, auf welche Weise die Ideen am zweckmässigsten der Verwirklichung entgegen zu führen, wie der Verein vom Papier ins Leben zu verpflanzen sei. Diese einleitenden Schritte haben ihre Wichtigkeit; denn erfahrungsmässig pflegt ein Verein stets unter dem Einfluss der Sterne zu bleiben, die bei seiner Entstehung leuchteten.

Die nächste Aufgabe dürfte sein, auf privativem Wege ein nicht zu zahlreiches, jedoch auch nicht bloss auf den Vorort beschränktes Comité zu bilden, das in seinen Mitgliedern möglichst schon die Elemente vereinigte, die den Stamm der künftigen Gesellschaft bilden sollen. Neben Männern, die als Gelehrte oder Schriftsteller sich bereits einen Namen in der Shakespeare-Literatur erworben, oder sich als Leiter von Kunstinstituten, oder als ausübende Künstler um die scenische oder bildliche Darstellung seiner Werke verdient gemacht; dürften auch gebildete Kunstfreunde aus den übrigen Berufskreisen nicht fehlen, um von vornherein durch Namen und Stellung der Gründer den künftigen Charakter des Vereins zu kennzeichnen und dem Vorurtheil, als handle es sich um die Stiftung eines exclusiven Gelehrtenvereins, vorzubeugen.

Eine öffentliche Aufforderung dieses Comités zu Beitrittserklärungen und zu einer constituirenden Generalversammlung wäre der zweite Schritt zur Gründung des Vereins. Von dem Aufruf allein dürfte man aber nicht alles erwarten wollen; die privative Wirksamkeit der einzelnen Comitémitglieder innerhalb ihrer Bekanntenkreise müsste kräftig zur Seite gehen, um der ersten Versammlung, von deren Ausfall das Schicksal des Vereins zunächst bedingt wird, eine an Zahl und Ansehen dem Vereinszweck würdig entsprechende Betheiligung zu sichern.

Bis zum Termin dieser constituirenden Versammlung hätte sodann das Comite seine Vorschläge hinsichtlich der künftigen Organisation, wo möglich schon ein fertig ausgearbeitetes Vereinsstatut, zur Vorlage vorzubereiten, indem sich dieser Weg in der Praxis besser empfiehlt, als den Entwurf des Statuts erst der Generalversammlung oder einer zu wählenden Commission zu überlassen.

Die Erörterung des Vereinszwecks durch den Vorstand, die

Feststellung des Statuts und Vollziehung der nöthigen Wahlen würden die Tagesordnung dieser ersten Versammluug bilden und eine gesellige Feier sich passend anschliessen, um dem geistigen Band, das den Verein umschliessen soll, den äussern, aber gewiss nicht unwichtigen Rückhalt des persönlichen Zusammenfindens auf dem Boden gebildeter, vom Geist des Dichters getragener Geselligkeit zu geben.

Von da ab ruht dann die Sorge für die innere und äussere Entwickelung des Vereins wesentlich in den Händen des Vorstandes. Er muss es verstehen, die Form des Vereins mit Leben zu erfüllen, die Theilnahme der Mitglieder rege zu erhalten und in der Förderung der Vereinszwecke mit leuchtendem Beispiel voranzugehen.

Zum Schluss noch ein Wort, um im Voraus dem Einwand zu begegnen: ob die Idee der Vereinsgründung zeitgemäss sei, *ob sie mit Aussicht auf Erfolg in einer Periode unternommen werden könne, welche die Zerklüftung des theuren Vaterlandes mehr als je blosslegt.*

Wir glauben, dass der Wurf gewagt werden kann. Denn der deutschen Natur ist es nicht eigen, sich ganz und ausschliesslich von der chronischen Staatskrankheit Deutschlands, oder selbst von einer acuten politischen Krisis, wie sie gegenwärtig in Preussen herrscht, in Beschlag nehmen zu lassen; ja die Aufregung erweckt in ihr auf der andern Seite sogar das Bedürfniss nach Ruhe und Sammlung. Wo aber wäre diese besser zu finden, als gerade bei Shakespeare, der kein kosmopolitischer Idealist, sondern ein eminent patriotischer, ja in gewissem Sinne auch ein politischer Dichter war, der goldene Lehren der Staatsweisheit für alle Zeiten und Länder aufgestellt hat. Die Kämpfe, die unsere Zeit bewegen, waren auch ihm nicht fremd. In seinen historischen und Römerdramen hat er das innerste Leben der Nationen in ihren geheimsten Werkstätten belauscht und jene typischen Gestalten geschaffen, die, ewig jung, uns noch heutzutage in treuen, wenn auch verkleinerten Copien überall im Gewühl des Staats- und Volkslebens begegnen. Hat doch Shakespeare in dem Streite der Fürsten- und Volksgewalt, der Legitimität und Revolution, des historischen und Vernunft-Rechts, des Stillstandes und der Ueberstürzung, eine Stellung eingenommen, so hoch, so erhaben, dass selbst die gesteigerte Aufklärung, die verfeinerte Rechtsan-

schauung dreier Jahrhunderte sie noch nicht in den Schatten zu stellen vermochte! Ein solches Studium zieht nicht von dem Geisteskampf der Gegenwart ab und lähmt ihn nicht; wohl aber trägt es in versöhnender Weise den Blick über den Lärm des Tages und das Waffengeklirr der Parteien aufwärts zur Erkenntniss des göttlichen Geistes, der durch die Geschichte geht, und stärkt das Bewusstsein des redlichen Streiters für Wahrheit und Recht.

Nach Vorbesprechungen mit verschiedenen Schriftstellern und Freunden, u. A. Rud. von Gottschall, Baron von Loën, F. A. Brockhaus, H. Marggraf, richtete ich meine Schritte nach Weimar, zu dem damaligen Generalintendanten des Hoftheaters, Dr. Franz Dingelstedt, der sich nicht bloss in München um die Einbürgerung Shakespeare's auf der deutschen Bühne bereits grosse Verdienste erworben, sondern auch in der Vorrede zu seinen 1858 erschienenen »Studien und Copien«, in allgemeinen Zügen den Plan zur Gründung eines Shakespeare-Vereins entworfen hatte, den er unter Gervinus' Leitung zu stellen gedachte. Dieser Verein sollte allerdings nur Gelehrte, Dramaturgen und Künstler umfassen und sein Augenmerk fast ausschliesslich auf neue Uebersetzungen und Bearbeitungen richten. Ausgangs- und Zielpunkte waren also sehr verschieden von meinen, in vorstehender Abhandlung entwickelten Ideen; insbesondere habe ich, nach Schlegel-Tick, niemals das Bedürfniss ganz neuer Uebersetzungen anerkannt, die nur zu einer Zersplitterung des Shakespeare-Kultus geführt haben. Dingelstedt's Anregung fand keinen Anklang; wahrscheinlich hat sich auch ihm gegenüber Gervinus ebenso zurückhaltend geäussert, wie er auch der Gründung unserer jetzigen Shakespeare-Gesellschaft nur Wohlwollen, aber keine werkthätige Theilnahme entgegenbrachte, indem er sich nach Vollendung seines (trotz mancher Irrthümer in Einzelheiten, welche die philologische und ästhetische Kritik seitdem nachgewiesen haben) hochverdienstlichen Werks über Shakespeare, in den fünfziger Jahren wieder auf politisches und geschichtliches Gebiet zurückgezogen hatte.

Durch eine Zuschrift vom 30. April 1863 lehnte Dingelstedt zunächst seine Betheiligung an der von mir vorgeschlagenen Begründung der Shakespeare-Gesellschaft ab. Nachdem aber I. K. Hoheit die Frau Grossherzogin Sophie von Sachsen Kenntniss von meinem Plan und dem Inhalt obiger Denkschrift genommen, veranlasste sie

Dingelstedt, der Sache näher zu treten. Derselbe entsprach dieser Aufforderung; ja er begann sogar, sich für die Idee zu erwärmen, indem er die Gesellschaftsgründung mit der von ihm zur Jubelfeier beabsichtigten Aufführung des ganzen Cyklus der Königsdramen in Verbindung brachte. Am 12. März 1864 erliessen wir beide gemeinschaftlich die Einladung zu dieser Gesellschaftsgründung auf den 23. April, den Geburtstag des grossen Dichters, nachdem wir vorher schon, mit einer vorläufigen Einladung, einen von mir verfassten Entwurf der Gesellschaftsstatuten an alle uns bekannten Gönner und Freunde Shakespeare's versandt hatten. Am gleichen Tage begannen die Aufführungen der Königsdramen mit Richard II. und schlossen am 30. April mit Richard III. Es waren Tage des reinsten geistigen Hochgenusses, die ewig in meinem Gedächtniss fortleben werden. Von den bedeutenderen Persönlichkeiten, welche jene Festtage in Weimar zusammengeführt hatten, und die bei der neuen Gesellschaft Pathe standen, nenne ich nur Delius, Ulrici, Bodenstedt, Koberstein, Eckardt, Gottschall, Gutzkow, Baron von Loën, Frau von Oven (Charlotte von Hagn), Fanny Lewald, Stahr, Schöll, Köhler, Lemke, Marschall, Leo, Dingelstedt u. s. w., denen sich bald von Friesen, Elze, Al. Schmidt, Thümmel, Gildemeister, Cohn, Gisbert von Vincke, Hertzberg u. s. w. anschlossen. Fast alle sind sie bereits heimgegangen »zu dem unentdeckten Land, aus dessen Grenzen kein Wanderer zurückkehrt;« von den Mitgliedern des ersten Vorstandes ist ausser mir nur noch (Anfang 1894) Professor Dr. Leo am Leben.

Die Statuten der Gesellschaft wurden im Wesentlichen nach meinen Vorschlägen angenommen. Ulrici ward zum Präsidenten, Dingelstedt zum ersten, ich zum zweiten Vicepräsidenten erwählt. Dies entsprach Dingelstedt's, auf den Präsidentensitz gerichteten Erwartungen nicht und legte bereits den Grund zu einer Verstimmung gegen die Gesellschaft, die sich allmählich noch steigerte, als er die Erfahrung machen musste, wie die Gesellschaft und ihre Leiter und Organe zu Reklamezwecken nicht zu brauchen seien. Für eine, von selbstsüchtigen Gedanken freie, ideelle Kunstbegeisterung hatte Dingelstedt überhaupt nur Spott und Satire übrig. Es war ein Glück für den Fortbestand der Gesellschaft, dass er mit seiner Uebersiedelung nach Wien im Jahre 1867 aus dem Vorstand ausschied. Damit endete auch für mich eine Bekanntschaft, die mich Anfangs ausserordentlich gefesselt, mit der Zeit aber abgestossen hatte. Mit diesem harten Urtheil will ich aber den ausserordentlichen Verdiensten

Dingelstedt's für die Einbürgerung Shakespeare's auf der deutschen Bühne durchaus nicht zu nahe treten; kommt es doch hier auf die Resultate, nicht auf die Beweggründe des Handelns an. Ja man wird sagen dürfen, dass Dingelstedt den in den letzten Jahrzehnten hervorgetretenen Aufschwung des Shakespeare-Kultus in erster Linie eingeleitet hat. Sein Nachfolger, mein theurer Freund Baron von Loën, trat in Weimar in seine Fusstapfen, bis ich ihm im Jahrbuch den letzten Gruss über das frühe Grab nachsenden musste. Auch der jetzige Leiter des Weimar'schen Hoftheaters, Bronsart von Schellendorf, pflegt das Shakespeare-Drama mit gleicher Liebe und Hingebung. So darf sich Weimar in jeder Beziehung rühmen, seit drei Decennien in erster Linie an der Ausbreitung und Vertiefung der Shakespeare-Erkenntniss in Deutschland gearbeitet zu haben.

Ganz im Gegensatz zu der rasch verflogenen Laune Dingelstedt's, bewahrte I. K. H. die Frau Grossherzogin von Sachsen der Gesellschaft ihr unausgesetztes, stets gleichbleibendes und werkthätiges Interesse. Die Shakespeare-Gesellschaft ward nicht bloss materiell von ihr unterstützt — die Bibliothek ist z. B. nur aus den Beiträgen der durchlauchtigsten Protektorin erworben —, sondern sie hat ihr auch durch weisen und praktischen Rath über manche Klippen persönlicher Natur hinweggeholfen, so dass die Verehrer Shakespeare's Ihrer Königlichen Hoheit sowohl für deren Theilnahme an der Begründung, wie an der Fortexistenz unserer Gesellschaft zu hohem Dank verpflichtet sind. Niemand kann denselben lebhafter empfinden als ich. Die hohe Protektorin der Shakespeare- und Goethe-Gesellschaften waltet ihres Amtes nicht im Sinne einer leeren Formerfüllung, einer Dekoration der fürstlichen Stellung, sondern im Geiste echter Wissenschaftlichkeit, treuer Mitarbeit und tiefen Eindringens in das germanische Geistesleben.

Die Gesellschaft hat sich im Wesentlichen auf dem Boden der oben mitgetheilten »Ideen zu ihrer Begründung« entwickelt; nur die Erwartung, dass sich viele lokale Zweigvereine bilden würden, hat sich wenig erfüllt. Von der Seitens vieler einzelnen Mitglieder entfalteten Thätigkeit im Gebiete der Shakespeare-Literatur und -Bühne abgesehen, arbeitete die Gesellschaft seit 1864 an folgenden Aufgaben.

1. Die Shakespeare-Bibliothek. Sie ist unter Schöll's und Köhler's Leitung zu einem ansehnlichen Umfang gediehen, welcher der philologischen wie ästhetischen Shakespeare-Forschung wichtige

Hilfsmittel bietet, die vielfach benutzt werden. Sie umfasst nicht bloss Werke der deutschen und englischen Literatur, sondern auch viele Schriften in fremden Sprachen.

2. Das Shakespeare-Jahrbuch. Schon am 19. August des Gründungsjahres 1864 ward der Verlags-Vertrag über dieses wichtigste Vermittlungsorgan zwischen der Gesellschaft und den Shakespeareverehrern im deutschen Volk, unter meiner Vermittlung, mit der Buchhandlung Georg Reimer in Berlin abgeschlossen. Vom fünften Bande, vom Jahre 1870 ab, nahm die Gesellschaft den Verlag in eigne Hand. Der erste Band erschien bereits 1865 und mit Ausnahme des Jahres 1866 folgte alljährlich ein weiterer Band; am letzten Shakespearetag im Jahre 1893 ward somit der 28. Band ausgegeben. Die zwei ersten Jahrgänge redigirte Friedrich Bodenstedt, den dritten bis vierzehnten (1868 bis 1879) Karl Elze; von da ab übernahm F. A. Leo diese mühevolle und schwierige Arbeit. Ein specielles Programm über Inhalt und Tendenz des Jahrbuchs ward nicht aufgestellt; der Redacteur hat freie Hand bezüglich Wahl des Stoffs und der Mitarbeiter. Ist auch, wie dies bei keiner periodischen Zeitschrift ähnlicher Tendenz zu vermeiden, manches Geringwerthige mit untergelaufen, so hat sich doch das Jahrbuch nicht bloss in Deutschland, sondern insbesondere auch in England und Amerika, eine höchst achtungswerthe Stellung in der Shakespeareliteratur erworben. Es ist eine Stätte für alle philologischen, ästhetischen und dramaturgischen Erörterungen geworden, die sich auf den Dichter und seine Zeit beziehen. Höchst werthvoll sind auch die bibliographischen Verzeichnisse von Alb. Cohn, welche im weitesten Sinne die Shakespeareliteratur aller Völker umfassen, dessgleichen die sehr gründlichen Kritiken literarischer Erscheinungen und die statistischen Ermittelungen der Bühnenaufführungen von Wechsung. Von den zahlreichen Mitarbeitern nenne ich nur die Namen Delius, Ulrici, Elze, Schöll, Koberstein, von Friesen, Bernays, Bodenstedt, Eckardt, Köhler, Vischer, Vatke, Al. Schmidt, Viehof, Tschischwitz, Hertzberg, von Vincke, Thümmel, König, Leo, ten Brinkh, Frenzel, Zupitza, Bulthaupt, Bolin, Cohn, Kluge, Kilian, Genée, Bolte u. s. w. Ich selbst debutirte 1868 im Jahrbuch mit dem weiter unten abgedruckten Essay über König Richard III., dem später etwa noch ein Dutzend kleinerer und grösserer Aufsätze folgten. Leider entbehrte das Jahrbuch der werkthätigen Theilnahme von manchen besonders berufenen Gelehrten, insbesondere von Ger-

vinus, Hettner, Kuno Fischer und Kreyssig, wiewohl dieselben der Gesellschaft und ihren Zwecken alle Sympathie entgegenbrachten.

Die Namen der Mitarbeiter bilden das Programm des Jahrbuchs, welches auch den neutralen Schauplatz für alle Controversen auf dem Gebiet der Philologie und Aesthetik, insbesondere aber auch der Bühnen-Bearbeitungen und Darstellungen abgab. Charakteristisch für seine Gesammthaltung dürfte sein, dass es der Shakespearomanie, der blinden Vergötterung eines Menschenwerks, so wenig Vorschub geleistet hat, wie einer realistischen Kritik, die an den poetischen Inhalt eines Kunstwerks den Massstab der nüchternen Prosa legt. Und gegen die Gemeinschaft mit den modernen naturalistischen Bestrebungen hat uns Bulthaupt in dem Festvortrag des Jahres 1893 gründlich verwahrt.

3. Die Veranstaltung neuer Ausgaben von Shakespeare's Dramen.

a) Die grosse kritische Ausgabe in 12 Bänden. Dieses eigenste Erzeugniss der deutschen Shakespeare-Gesellschaft verfolgt den Zweck, eine möglichst mustergültige, dem neuesten Stand der Textkritik entsprechende Uebersetzung zu liefern und zugleich durch eine übersichtliche Darstellung der Geschichte Shakespeare's und seiner Dichtung, durch Einleitungen zu jedem einzelnen Stück und durch Noten und Anmerkungen, dem gebildeten Leser Anleitung zu einem tieferen Eindringen in das Verständniss unseres Dichters zu geben. Die Unterhandlungen mit dem Verleger G. Reimer und den heranzuziehenden Mitarbeitern beschäftigten mich lange Zeit, so dass der Verlagsvertrag erst am 12. Januar 1867 zu Stande kam. Ulrici übernahm die Hauptredaction, von Friesen und ich bildeten mit ihm das Redactions-Comité. Die einzelnen Stücke wurden in einer Conferenz am 20. April 1867 unter Elze, A. Schmidt und Hertzberg vertheilt, zugleich die Uebersetzungen des Coriolan von Herwegh und des Macbeth von Leo angenommen. Das ursprünglich von mir aufgestellte Ausführungs-Programm konnte ich leider nicht vollständig durchsetzen. Meiner Ansicht nach sollten die Schlegel-Tieck'schen Uebersetzungen durchweg zu Grund gelegt und nur im Text revidirt, von Neuübersetzungen aber Abstand genommen werden. Allerdings sollten die unter Tieck's Auspicien von seiner Tochter und Baudissin übersetzten Stücke hierbei mit grösserer Freiheit revidirt werden, als die Schlegel'schen Meisterstücke der Uebersetzungskunst. Ich konnte mit meiner Ansicht aber leider nicht ganz durch-

dringen; Hertzberg insbesondere, dessen Mitarbeiterschaft wir nicht entbehren konnten, bestand auf Neuübersetzungen der ihm zugetheilten Tieck'schen Stücke. Hiernach sind alle 17 Schlegel'schen und 9 Tieck'sche Uebersetzungen nur im Text revidirt, 10 Tieck'sche Stücke dagegen neu übersetzt worden. Ich hatte übrigens die Genugthuung, dass mir Hertzberg nach Vollendung der ersten Uebersetzung schrieb, wie er nicht überzeugt sei, dass die Vorzüge seiner Arbeit vor der Tieck'schen die aufgewendete Mühe und Arbeit lohnten.

Diese grosse, ziemlich theure und nur auf den Absatz in dem gebildeten Publikum berechnete Ausgabe, wurde in den fünf Jahren 1867 bis 1871 vollendet. Sie erlebte nach wenigen Jahren schon die zweite Auflage, was der Shakespeare-Gesellschaft ein Honorar von 1000 Thalern einbrachte.

b) Die einbändige Volksausgabe. Nachdem ich auf den Wunsch I. K. Hoheit der Frau Grossherzogin im Jahre 1890 zum Präsidenten der Gesellschaft erwählt worden war, übertrug mir dieselbe die Veranstaltung einer billigen Volksausgabe, behufs weiterer Ausbreitung der Bekanntschaft mit Shakespeare in den mittleren und unteren Schichten des Volks. Ich gründete dieselbe auf den unveränderten Abdruck der in Deutschland allein zur Popularität gelangten Schlegel-Tieck'schen Uebersetzungen und versah dieselben mit einer allgemeinen Einleitung, sowie mit kurzen Einführungen zu den einzelnen Stücken. Die Deutsche Verlagsanstalt in Stuttgart übernahm den Verlag zum Ladenpreis, elegant gebunden, von nur drei Mark. Der Erfolg war ein überraschender, kaum im deutschen Buchhandel erlebter, indem zur Zeit (Anfang 1894), in den 2½ Jahren seit dem Erscheinen, bereits über 25000 Exemplare abgesetzt worden sind, eine Zahl, welche um das vielfache den Gesammtabsatz aller übrigen deutschen Shakespeare-Ausgaben übertrifft.

c) Ueber die Illustration dieser Volksausgabe ist im October 1893, unter Mitwirkung namhafter Künstler, ebenfalls von mir, ein Vertrag abgeschlossen worden. Der Preis darf höchstens sechs Mark betragen, und steht die Vollendung im Jahre 1894 bevor. Es wird dies die dritte im Auftrage der deutschen Shakespeare-Gesellschaft veranstaltete Ausgabe sein.

Ohne von der Gesellschaft beauftragt zu sein, habe ich ferner in den Jahren 1870 bis 1878 in 27 Bändchen eine Bearbeitung sämmtlicher bühnenfähigen Dramen Shakespeare's herausgegeben,

welche mit ausführlichen Einleitungen und einer für die Darsteller berechneten Charakteristik jeder einzelnen Rolle versehen sind. In einer zweiten Auflage sind bloss die Einleitungen und die Charakterschilderungen, speciell für die darstellenden Künstler berechnet, wiedergegeben.

Auf dem Gebiet der Publikation von Uebersetzungen und Bearbeitungen seit Bestehen der Gesellschaft, sind ferner noch namhafte Leistungen von Dingelstadt, Bodenstedt, Gildemeister, von Vincke u. s. w. zu erwähnen.

4. Die Festvorträge in den alljährlich am Geburtstag des Dichters, dem 23. April, stattfindenden Generalversammlungen, bilden zum grössten Theil ebenfalls werthvolle Kundgebungen der Gesellschaft. Ich erwähne hierbei nur der Reden von Ulrici, Delius, Thümmel, von Vincke, Kluge, Bulthaupt. Den ersten Festvortrag hielt der Präsident, Professor Ulrici, in der Generalversammlung des Jahres 1868: »Ueber Shakespeare's Fehler und Mängel.« Sein Schlusswort zeichnete die Zwecke und Bestrebungen der Gesellschaft folgendermaassen: »Die deutsche Shakespeare-Gesellschaft will nicht bloss das Studium der Shakespeare'schen Dichtung mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln fördern und beleben; sie will nicht bloss seine Werke amendiren, interpretiren, erläutern, in neuen besseren Ausgaben und Uebersetzungen verbreiten; kurz, sie will allerdings auch, eben keineswegs bloss eine literarische, philologische, historische Thätigkeit üben. Sie will vor Allem das Urtheil über Shakespeare's Dichtung läutern und aufklären; sie will die Spreu von dem Weizen scheiden, das Ewige, Mustergültige, Nachahmungswürdige hervorheben, das Vergängliche, Mangelhafte, Untaugliche, welches die begeisterte Verehrung des grossen Meisters leicht übersieht, vor Augen legen; sie will diese Verehrung, die ihm mit Recht gebührt, nicht abschwächen, wohl aber mit der Wahrheit vermählen, die allein den Anspruch auf allgemeine Geltung hat.«

In diesem Sinne hat die deutsche Shakespeare-Gesellschaft durch ihre Organe und leitenden Mitglieder redlich an dem Aufschwung mitgearbeitet, welcher sich allmählig, von den sechziger Jahren ab, vollzogen hat und zwar gleichmässig im Gebiete der Shakespeare-Forschung, der Bearbeitung und der Bühnenleistung. Insbesondere beachtungswerth ist hierbei, wie sich Shakespeare auch auf den kleinen Bühnen in immer steigendem Maasse eingebürgert hat. In einem 1867 geschriebenen Aufsatz über die Meininger Aufführungen

(Band III des Jahrbuchs), die sich später zu einem so wichtigen Faktor in dem Shakespeare-Kultus der deutschen Bühne entwickelt haben, sagte ich mit voller Berechtigung: »Nach Weimar, nach Meiningen, nach Karlsruhe muss man gehen, um sich an vollendeten Vorführungen des grossen Meisters, an dem sich die ganze deutschnationale Schauspielkunst aufgerichtet hat, welcher die hohe Schule des dramatischen Künstlerthums bildet, zu erfreuen, während die Künstler ersten Ranges an unseren grossen Hofbühnen auf diesem Gebiete feiern, oder ihre Kräfte in schlecht bearbeiteten, schlecht scenirten, aller harmonischen Gesammtwirkung entbehrenden Aufführungen vergeuden müssen.« Am stärksten aber lag der Shakespeare-Kultus auf der Berliner Hofbühne darnieder, und erst in den siebziger Jahren, unter Hein's Direction, begann der Aufschwung, welcher sich unter Leitung des Oberregisseurs Grube bis in unsere Tage fortgesetzt hat. Gleichzeitig wetteifern in Berlin zwei höchst achtbare Privattheater mit dem Königl. Schauspielhaus, das Berliner Theater und das Deutsche Theater, in vollendeter Darstellung Shakespeare'scher Dichtungen, so dass in der ganzen Welt Berlin gegenwärtig den Schauplatz darbietet, wo unser Dichter am umfangsreichsten und am würdigsten gefeiert wird. 1892 fanden in Berlin auf vier Bühnen nicht weniger als 118 Shakespeare-Aufführungen statt, über $^1/_7$ der Zahl, welche auf ganz Deutschland entfällt. Nächst diesem Aufsteigen Berlins charakterisirt sich der stattgehabte, auf ganz Deutschland ausgedehnte Aufschwung am besten durch die, tiefe Spuren nachlassenden Gastspielreisen der Herzogl.-Meiningen'schen Schauspielgesellschaft, die den Beweis geliefert hat, wie eine vortreffliche Regie, auch ohne virtuose Besetzung der Hauptrollen, grosse Erfolge zu erzielen vermag, und die insbesondere in ihrem unnachahmlichen Ensemble, die Shakespeare'schen Volksscenen zum ersten Mal zur vollen Geltung gebracht hat. Offenbar ist überhaupt in den zwei letzten Decennien ein anderer Geist in die Shakespeare-Darstellungen gekommen, und wenn auch die traurige Zersplitterung der Bearbeitungen noch fortdauert, so wird ihnen doch, und namentlich auch der Scenirung, eine steigende Aufmerksamkeit geschenkt. Die von Genée inspirirten, von Herrn von Perfall und Regisseur Savits in München durchgeführten Versuche zur Einfachheit der altenglischen Bühne zurückzukehren, verdienen ebenfalls, selbst Seitens der Gegner, alle Beachtung und werden in verschiedener Richtung die Scenirungsfrage fördern. Im Jahre 1872 fanden, der Statistik im Jahrbuch

zufolge, auf 28 deutschen Bühnen 352 Shakespeare-Aufführungen statt. Unablässig fortschreitend war im Jahre 1892 die Zahl der an diesen Aufführungen betheiligten Bühnengesellschaften auf 147 gestiegen, welche von den 36 Dramen unseres Dichters nicht weniger als 25, in 788 Vorstellungen zur Darstellung brachten, — eine Ausdehnung, an welche England auch nicht entfernt heranreicht. Extensiv wie intensiv ist Deutschland gegenwärtig die Hochschule des Shakespeare-Kultus in der Literatur wie auf der Bühne.

Die Würdigung Shakespeare's in England und Deutschland.

(Festvortrag in der Generalversammlung des Jahres 1869.)

Es ist wohl kaum ein Vorwurf öfter gegen die Deutschen erhoben worden, als dass sie des nationalen Selbstgefühls entbehren, zum Ausländischen neigen sollen. Politisch mag derselbe begründet sein, wiewohl auch hier die nationale Ader stärker und stärker zu pulsiren beginnt*). Aber im Gebiete der Wissenschaft und Kunst trifft uns, seit Lessing's Zeiten wenigstens, dieser Vorwurf mit Unrecht. Mit Stolz und Selbstbewusstsein würdigen wir unsere herrliche nationale Literatur, verehren wir die Heroen deutschen Geistes. Daneben vermag allerdings der Deutsche in neidloser Gerechtigkeit die Geistesarbeit anderer Völker so warm und freudig anzuerkennen, wie dessen keine Nation der Erde, am wenigsten ein Volk romanischen Ursprungs im Stande ist. Bei welcher andern Nation lassen sich Schriftsteller ersten Ranges zu Uebersetzungen von Werken derselben, oder kaum vergangener Culturperioden herbei? Welches andere Volk hat die Uebertragung aus fremden Sprachen zu einem so ehrenvollen Zweige der Literatur, ja man möchte sagen zu einer Kunst ausgebildet, von der Schlegel, der Altmeister dieser Kunst, mit stolzem Selbstbewusstsein sagen durfte: »Der echte Uebersetzer, der nicht nur den Gehalt eines Meisterwerks zu übertragen, sondern auch die edle Form, das eigenthümliche Gepräge zu bewahren weiss, ist ein Herold des Genius, der über die engen Schranken hinaus, welche die Absonderung der Sprachen setzt, dessen Ruhm verbreitet, dessen hohe Gaben vertheilt.«

Dieser schöne Zug deutschen Wesens gipfelt aber in der Begeisterung für Shakespeare. Auf gleichem Boden gewachsen, wie die Sympathien für die Geistesheroen anderer Länder, anderer Zeiten, ragt doch die allgemeine Theilnahme für diesen Einen durch ihre

---

*) 1894. Ich erinnere daran, dass dieser Vortrag im Jahre 1869 gehalten wurde, als die Sonne des 2. Sept. 1870 noch nicht aufgegangen war.

Verbreitung und ihre Tiefe so hoch über alle gleichartigen Erscheinungen auf solchen Gebieten hervor, dass sie geradezu in der Literaturgeschichte einzig dasteht. Die Gründung einer besonderen Gesellschaft für den Cultus eines ausländischen Dichters war überhaupt nur in Deutschland möglich, aber auch in Deutschland war es nur der Name Shakespeare, welcher den Versuch, wenigstens den ersten Versuch zu solchen Vereinigungen, mit Aussicht auf Erfolg wagen liess*). Und diese Gesellschaft hat sich nicht etwa einen farblosen, oder gar nach aussen neigenden Mittelpunkt für ihre Thätigkeit gewählt; nein, sie pflanzte ihr Reis mitten in den klassischen Hain echt deutschen Geisteslebens, dicht neben die Dichtergräber Schiller's und Goethe's; sie erbat und erhielt den Schutz der deutschen Fürstenfamilie, in welcher die Pflege nationaler Kunst und Literatur zu einer traditionellen Tugend geworden ist. So bildet unser, auf Weimars Boden gegründeter Verein ein bedeutsames Symbol für einen der eigenthümlichsten und schönsten Züge germanischen Geisteslebens: die harmonische Verschmelzung des Cultus eigner und fremder Grösse.

Was aber die deutsche Nation so mächtig für den grossen britischen Dichter begeistert, das ist die Fülle germanischen Wesens, die uns aus seinen Werken entgegenströmt. Unsere ureigensten Gedanken und Empfindungen haben durch ihn den mustergültigen Ausdruck für alle Zeiten erhalten, unsere eigene nationale Literatur und dramatische Kunst haben sich an ihm zur Selbstständigkeit emporgerankt. Es ist nicht bloss der Zoll der Bewunderung, nein, auch der Dankbarkeit, den wir ihm schulden. Und so sehr sich auch der Gebildete jeder Nation angeregt fühlen mag, wenn er sich in diesen Wald hoher Gedanken und Empfindungen vertieft, soviel Gemeingültiges für alle Völker, alle Zeiten darin enthalten ist, so ward doch dem Germanen allein der Schlüssel zur Erkenntniss seiner vollen Grösse und Schönheit gegeben, so sind seine höchsten poetischen Gebilde und Charaktere ausschliesslich nur für den germanischen Stammesgenossen verständlich.

Und diese Begeisterung der Deutschen für Shakespeare ist keine Erscheinung, die den Charakter des Gemachten, des Vorüber-

*) Ein zweiter Versuch war die Begründung der Dante-Gesellschaft im Jahre 1865. Sie gab bis 1877 vier Bände Jahrbücher heraus, hat dann aber ihre Thätigkeit eingestellt.

gehenden trägt. Aus der Reaction gegen die damals weltbeherrschende französische Geschmacksrichtung wuchs die Würdigung Shakespeare's seit etwa einem Jahrhundert langsam und stetig heran. Lessing trug ihm die Fahne voraus, Schröder zeigte ihn von der Bühne herab dem erstaunten Volke, und leitete durch den brittischen Dichter den Aufschwung der nationalen deutschen Schauspielkunst ein. Schiller und Goethe zur Seite zog er triumphirend bei uns ein durch das goldene Thor; welches ihm Schlegel und Tieck gebaut, — die vielgeschmähten Romantiker, denen wir doch die Einbürgerung Shakespeare's beim deutschen Volke in erster Linie verdanken. Unaufhaltsam und ohne Unterbrechung ging seitdem die Würdigung Shakespeare's in die Breite und Tiefe. Eine glänzende Reihe von Namen, und nicht die letzten darunter sehen wir in unserer Gesellschaft vertreten, widmete sich seinem Dienste, rühmlich für ihn, rühmlich für sie selbst.

Sogar auf dem Gebiet der Sprachforschung, die sonst doch die ausschliessliche Domäne der engeren Stammesgenossen eines Dichters zu bleiben pflegt, traten deutsche Gelehrte den brittischen ebenbürtig zur Seite. Delius' Ausgabe ist auch in England heimisch geworden, dessgleich Al. Schmidt's Shakespeare-Dictionary. Die deutsche Bühne aber ertheilte Shakespeare das Bürgerrecht in ausgedehntester Weise; die Darstellung Shakespeare'scher Charaktere ist der Maassstab geworden, woran wir die Tüchtigkeit deutscher Künstler messen. Daneben wurde das öffentliche Vorlesen seiner Dramen zu einer wirklichen Kunst ausgebildet.

So nahte das dreihundertjährige Jubelfest. Freiwillig, ohne irgend eine centrale Anregung, unberührt durch die damals von England, aus Anlass des schleswig-holsteinischen Krieges, so bitter gereizte nationale Empfindlichkeit, regte es sich aller Orten in Deutschland. Kaum ein Mittelpunkt geistigen Lebens, und daran ist Deutschland Gott sei Dank reicher als irgend ein Land der Welt, kaum die kleinste Provinzialstadt, die nur ihr Gymnasium, ihre höhere Bürgerschule besitzt, kaum eine Bühne, sei sie noch so klein, die nicht mit Einsatz all' ihrer Kräfte ihre Shakespeare-Feier veranstaltete. Unser Weimar aber, der klassische Sitz echt deutscher Bildung, ging allen voran; unvergesslich bleiben allen Theilnehmern jene Jubeltage, von denen ein Zeuge, Adolf Stahr, sagt: »dass sie uns in den Kreis grosser erhabener Empfindungen bannten, hoch über die Misere der Alltäglichkeit und über die Dumpfheit der sorgenbangen Gegenwart

hinweg in den reinen Aether gewaltiger historischer Gedanken und sittlicher Wahrheiten emporhoben.« So ward das Jubiläum, zugleich der Geburtstag unseres Vereins, der treue unverfälschte Ausdruck der in den Gebildeten der deutschen Nation lebenden Begeisterung für den grossen Britten.

Mit Spannung richtete man damals die Blicke nach England, dem engeren Vaterlande des Dichters; wie, dachte man, wird dort der Enthusiasmus explodiren? Denn solche Feste tragen ihre Bedeutung weniger in sich, als sie das Barometer der öffentlichen Meinung, die Signatur der herrschenden geistigen Strömung abgeben. Wohin diese Strömung in England ging, war allerdings den Eingeweihten längst kein Geheimniss mehr. Weder die Namen und das Ansehen hochgeehrter Shakespeare-Forscher, wie Dyce, Knight, Halliwell, Singer, Staunton, Ramsay u. A., noch die Zahl der prachtvollen oder billigen Ausgaben seiner Werke, noch die äusserlichen Erfolge der pomphaften, aber hohlen Wiederbelebungen, wodurch Charles Kean in den fünfziger Jahren auf der Bühne zu wirken suchte und für kurze Zeit die Gebildeten an sich zog, konnten den Kundigen über den Verfall des englischen Shakespeare-Kultus täuschen. Ebenso stetig und unaufhaltsam wie Shakespeare in Deutschland Terrain erobert hat, ebenso stetig und unaufhaltsam hat er es in England, wenigstens in den tonangebenden Klassen, verloren, seit jener forcirte Enthusiasmus, der von Steevens und Malone her bis in die zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts vorhielt, verraucht war. Aber selbst die hierin Eingeweihten waren überrascht, als der Tag der dreihundertjährigen Jubelfeier heran kam. Ein so vollständiges Fiasco hätte selbst der ärgste Pessimist nicht für möglich gehalten. »Und das Raisonnement«, sagt Stahr nach dem Briefe eines englischen Freundes, „mit dem sich die Presse über diese weltgeschichtliche Schande zu trösten versuchte, war ebenso jämmerlich als die Thatsache selbst. Shakespeare, hiess es, sei eben nicht wie Schiller national, er sei Cosmopolit, er sei zu gross, um nach deutscher Art auf Jubelfesten gepriesen zu werden, und was dergleichen Elendigkeiten und Beschönigungen mehr waren.“

Wahrlich die kleinste deutsche Universitätsstadt feierte den Genius Shakespeare's würdiger, als selbst jene so pomphaft in Scene gesetzte, so kleinlich verlaufene Central-Jubelfeier in Stratford, der Heimath und Grabesstätte des Dichters. Und in dieser kraftlosen Erhebung ist der ganze Rest von Enthusiasmus verpufft, zu dem

man sich noch mit Mühe zu erheben vermocht hatte. Während in Deutschland die Jubelfeier der Ausbreitung und Vertiefung des Shakespeare-Studiums nur einen neuen Impuls gab, scheint sie in England das letzte Aufflackern einer erlöschenden Lampe gewesen zu sein.*)

Ein Dichter kann naturgemäss nur so lange voll gewürdigt werden, als Verstandes- und Gemüthsleben des Volkes mit ihm eins sind. In drei Jahrhunderten aber kann das eine Volk aus dem Ideenkreis und der Gefühlswelt eines Dichters heraus-, das andere in dieselben hineinwachsen. Weisen wir diesen umgekehrten Entwickelungsgang in dem Verhältniss der Engländer und Deutschen zur Shakespeare'schen Dichtung nach, so ist das Räthsel jener so seltsam contrastirenden Erscheinungen gelöst.

Shakespeare war, und Niemand hat dies schlagender nachgewiesen als unser Ulrici, ein ächter Sohn seines Landes und seiner Zeit. Seine Werke sind der treue Abdruck seines eigenen Jahrhunderts, der Gedanken, der Gefühle, die seine Zeit bewegten. Darum und nur darum zündeten sie auch so gewaltig. Aber in diesen Werken lebt zugleich ein idealer Gehalt, den die Menge damals noch nicht voll zu würdigen wusste, der ihnen aber gerade den Werth für *unser* Jahrhundert giebt, der ihn vor dem Vergessen bewahrte, welchem die Dichtungen der Zeitgenossen, damals zum Theil nicht weniger bewundert, anheimgefallen sind. *Das Humanitätsprogramm künftiger Jahrhunderte lag vor seinem prophetischen Geiste aufgeschlagen*; in den höchsten Fragen, welche die Menschheit bewegen, erhob er sich zu unerreichter Höhe klarer, vorurtheilsfreier Anschauung, die weit über den Ideenkreis der damaligen Zeit hinausging und erst durch die fortgeschrittene Erkenntniss späterer Jahrhunderte voll gewürdigt werden konnte. Das Volk aber, welches sich am meisten in der Richtung seines geistigen Programms fort entwickelt hat, wird ihn demnach heute auch am besten verstehen, am höchsten würdigen.

Und sind dies seine Landsleute, die Engländer gewesen? In der national-politischen Richtung sicherlich. Eine der Ideen, die

---

*) 1894. Seitdem verdienen allerdings Henry Irving's Verdienste um die Shakespearebühne, und die Publikationen der New Shakespeare Society hervorgehoben zu werden.

Shakespeare am meisten begeisterten, war die Unabhängigkeit, die Grösse seines Vaterlandes. Die glückliche Regierung Elisabeth's erwärmte die Herzen der Patrioten, auch sein Herz, mit Ahnungen künftiger Grösse. Sie sind voll in Erfüllung gegangen. In unbefleckter Selbstständigkeit, mächtig unterstützt allerdings durch seine insulare Lage, wuchsen Englands Name, Macht und Reichthum in beiden Hemisphären zu schwindelnder Höhe. Sehen wir von dem Einigungsfortschritt der letzten drei Jahre ab, so können wir Deutsche nur mit Beschämung in die politische Vergleichung mit England eintreten. Dort Einheit, Macht, Festigkeit, Nationalgefühl; hier das Gegentheil von alledem. Bis vor Kurzem noch eine todte Masse im Herzen Europa's, innerlich zerrissen, vielköpfig nach Aussen, einflusslos im Rathe der Völker, selbst nach gewaltigen Anläufen, wie die Befreiungskriege, lethargisch zurücksinkend, bis endlich in unsern Tagen die Unerträglichkeit der Zustände von Neuem an das Eisen appellirte und nun endlich erst aus Strömen deutschen Bluts das Morgenroth einer bessern Zukunft heraufzudämmern scheint. Wir haben unsere nationale Entwickelung in drei Jahrhunderten erst bis zur Pforte der Hoffnung, die Engländer haben sie zur stolzesten Erfüllung gebracht.*)

Doch damit allein ist Shakespeare's Programm noch nicht erfüllt; politisch freie Männer hat England gezüchtet, aber wie sieht es mit der geistigen Freiheit aus, mit der Civilisation, der Humanität, mit der Pflege der idealen Güter der Menschheit? Wer ist auf diesen Gebieten weiter in Shakespeare's Geist fortgeschritten, England oder Deutschland?

In das innere Leben des englischen Volks hineinzuschauen ist nicht leicht. Das Auge wird geblendet durch den äusseren nationalen Glanz, die Wunder der materiellen Welt, die Namen grosser Staatsmänner, Helden, Gelehrten; es wird getrübt durch das Vorurtheil, welches sich zu Gunsten seiner Institutionen, seiner Erbweisheit, wie es genannt worden, bei den Völkern hartnäckig festgesetzt hat. Wer aber durch alles dies hindurchdringt zu einem Einblick in das innere geistige Leben jener Nation, der wird gewahren, wie faul es dort in vieler Beziehung aussieht, und wie unbegreiflich die Widersprüche sind, welche dort ruhig neben einander wohnen.

*) 1894. Ich erinnere nochmals daran, dass der Vortrag vor 1870 gehalten wurde.

Betrachten wir zuerst, wie die auf die Sittlichkeit und Bildung der Nation so tief einwirkende Regierungsmaschine beschaffen ist und wie sie die civilisatorischen Anforderungen unserer Zeit löst. Für den nationalen Theil ihrer Aufgabe hat sie, wie wir sahen, die Probe bestanden, die Interessen der Nation hat sie gewahrt, alle Hemmnisse materieller Entwickelung hinweggeräumt und auf diesem Gebiet der menschlichen Kraft und Thätigkeit freie Bahnen geschaffen; Freiheit des Individuums, Schutz vor Willkür, formale Gerechtigkeit und formale Gleichheit vor dem Gesetz, das alles gewährt sie in vollem Maasse. Und das ist allerdings viel, sehr viel.

Aber die Staatsmaschine Englands leidet an einem Fehler; sie hat bloss einen Kopf, aber kein Herz. Das glänzende Königthum, welches Shakespeare sah, welches ihn, soweit er des Volkes Grösse und Glück dadurch gewahrt fand, patriotisch begeisterte, ging an den Fehlern der Stuarts und an den Schwächen der Fürsten aus dem hannöverschen Hause unaufhaltsam zu Grunde. Nur der Schatten, die Symbolik eines Königthums sind geblieben. An seine Stelle trat die so viel bewunderte Parlaments-Maschinerie, welche heut zu Tage nicht bloss die Gesetzgebung, sondern die Regierung selbst in der Hand hat. Historisch reicht ihre Existenz allerdings weit über Shakespeare hinaus. Aber nur der Unverstand politischer Parteien kann es ihm zum Vorwurf machen, wenn er sich mehr für die Heldenthaten englischer Fürsten und Grossen, als für die Parlamente aus den Zeiten der Plantagenets und Tudors begeisterte. Die Geldbeutel-Interessen waren die Wiege des englischen Unterhauses; es ist seinem Ursprung bis heute treu geblieben und hat daraus den Fehlern und Schwächen seiner Könige gegenüber eine Waffe zu machen gewusst, die ihm allmählich die ganze Staatsgewalt in die Hände spielte, — das Entzücken aller derjenigen, welche ihr Staats-Ideal in der Ohnmacht des Königthums, in der formalen Allmacht der Vertreter der Nation erfüllt sehen, und denen die Frage, wie sie diese Allmacht zum Wohle des Volkes gebrauchen, erst in zweiter Linie kommt. Die Aristokratie aber, die nicht mehr, wie einst Warwick, die Könige machen, oder mit ihnen theilen konnte, wandte sich ebenfalls vom Königthum ab und schloss ihren Bund mit den Vertretern des materiellen Interesses. Ihre Politik dabei war bewundernswürdig. Keine Spur der Bornirtheit des Feudaladels, der noch heute in manchen deutschen Staaten für das

nackte unhaltbare Privilegium seine stumpfen Geisteswaffen einsetzt. Nein, der englische Erbadel war klüger. Ihm kam es nur darauf an, die thatsächlichen Besitz- und Machtverhältnisse aufrecht zu erhalten, wie sie seit Wilhelm dem Eroberer bestanden; er fühlte im Voraus, was er über Bord werfen müsse, er fühlte, dass er der Nation in allem, was nicht direct seinen Interessen widersprach, entgegen kommen, ihr Vertrauen gewinnen, sie führen müsse, um die Aufmerksamkeit von den schwachen Punkten abzulenken, auf die sein Einfluss, sein Besitz basiren. Statt das Volk zu erbittern, stumpf auf seine Vorrechte zu pochen, die Hülfsmittel der Bildung zu verschmähen, eignete sich der englische Adel die gefälligsten Manieren, die höchste wissenschaftliche Bildung an, so dass die dem materiellen Gewinn nachjagende Nation den Gliedern der Aristokratie in der Regel gern die thatsächliche Führerschaft überliess. Die hohe englische Geistlichkeit aber, seit Heinrich VIII. mit dem Staate unauflöslich verwoben, in ihren fetten Pfründen erstickend, ist der Dritte in dem stillen Bunde des Grundbesitzes und des materiellen Interesses; sie preisen im Verein die Herrlichkeit der englischen Verfassung, die alleinseligmachende Verbindung des Staates und der bischöflichen Kirche, die Heiligkeit des Alt-Hergebrachten. Und sie finden um so mehr Gläubige, als das einseitige Jagen nach materiellem Gewinn seit Jahrhunderten schon begonnen hatte, das englische Volk immer mehr von Erörterung idealer Fragen, die zu Shakespeare's Zeiten noch die Gesellschaft beherrschten, abzulenken.

Der wahre Prüfstein einer guten Regierungsform ist der Bildungs- und Sittlichkeitsgrad des Volkes. Legt man diesen Maassstab an den englischen Parlamentarismus, so besteht er die Probe schlecht. So gross, so erfolgreich die Ergebnisse auf dem nationalen, politischen, materiellen Gebiet waren, gewiss grösser, erfolgreicher als sie die Alleinherrschaft selbst guter Monarchen hätte gewährleisten können, so traurig sind die Resultate auf geistigem und socialem Gebiete. Hier eben hat das Herz für das Volk gefehlt; in den Majoritäten der zwar nicht formell aber thatsächlich Privilegirten, welche die englische Nation bisher vertraten, war nie ein warmer Pulsschlag für die idealen Güter der Menschheit lebendig. Wo die Grossen und Reichen der Schuh drückte, da ward rasch geholfen; der Arme, der nicht vertreten war, der Mensch als solcher, existirte für sie nicht. Den Reichthum, die Macht der Nation zu heben, war alles

bei der Hand, die Bildungs- und Sittlichkeitsstufe des Volks waren ihnen gleichgültig. Wohl hat England viele gute Gesetze, einen unabhängigen Richterstand; allein existirt eine Gerechtigkeit für den Armen, wenn das Recht so theuer ist, dass er es nicht haben kann? Die ganze englische Rechtsverfassung bietet in der That einen mehr als chaotischen Anblick dar; ein Krösus gehört dazu, einen Process in England durchzuführen; der Arme ist factisch rechtlos. — Und wie steht es um das Armenwesen? Die Privatwohlthätigkeit leistet vielfach Glänzendes, allein sie kann keinen Organismus schaffen, der das Ganze umfasst; hier geschieht zu viel, dort zu wenig. Was hat aber das Parlament gethan? Bis vor wenigen Decennien gar nichts; dann auf Anregung einzelner edler Männer, und unter dem Einfluss der fortgeschrittenen Gesetzgebung des Auslandes, erhob es sich nur zu schwächlichen ungenügenden Maassregeln. Ja die englischen Workhouses, in die sich der Arme aufnehmen lassen muss, um Unterstützung zu geniessen, in denen die Familie auseinander gerissen wird, sie sind so verrufen, dass der Arme, in dem noch eine Spur von Selbstgefühl lebt, lieber verhungert, ehe er diese Wohlthätigkeit der Nation beansprucht. — Und wie sieht es auf dem Gebiet der Volkserziehung aus? Die Phrase, dass man Jedermann seinen freien Willen lassen, auch zu seinem Besten nicht zwingen dürfe, dient als vollgültige Entschuldigung für die Gleichgültigkeit, mit der dieser wichtigste Zweig der Staatssorge ohne allgemeine gesetzliche Directiven dem Zufall der privativen Philantropie, oder dem Belieben der einzelnen Gemeinden Preis gegeben wird. — So behandeln die englischen Parlamente die grossen Fragen der Bildung, der Menschlichkeit, des Rechts. Und wie herzlos sie das Wohl ganzer Völker Jahrhunderte lang dem nackten Interesse der Kaufleute und Aristokraten, oder dem orthodoxen Vorurtheil opfern konnten und theilweise heute noch opfern, das beweist ihr Regiment in den Colonien, das beweist noch mehr die Geschichte Irlands. Man betrachte nur die äussere Physionomie dieser Parlamente, die Herrschaft des Parteiwesens über die höhere Staatsmoral, die Wahlumtriebe, welche fast nur dem Geld den Weg zu Amt und Würden bahnen, und man kann hieraus rückwärts schliessen, ob eine so zusammengesetzte Versammlung den Herzschlag des Volkes zu vernehmen, den höhern geistigen Interessen gerecht zu werden vermag. So hat die Parlamentsregierung, oder vielmehr die abwechselnde Herrschaft zweier grossen politischen Parteien, auf nationalem und

materiellem Gebiet Bewundernswürdiges, auf geistigem und socialem Gebiet Klägliches geleistet.*)

Die politische und religiöse Orthodoxie, das ist der traurige Hafen, in welchen das Staatsschiff, dessen Wimpel zu Shakespeare's, zu Elisabeth's Zeiten so lustig flatterten, immer mehr hineingerathen ist. Das politische Dogma von der Heiligkeit des historischen Rechts, von der Unverbrüchlichkeit der Rechts-, oder vielmehr der Unrechts-Continuität, lasten wie ein erdrückender Alp auf dem ethischen und socialen Fortschritt Englands. Dies Dogma entspricht dem Interesse der im Ober- und Unterhause herrschenden Klassen; darum wird es auf allen Gassen als bewunderungswürdige Erbweisheit, als Grundpfeiler der englischen Grösse dem Volke vorgehalten. Daher diese sklavische Furcht aller, auch der sogenannten freisinnigen Parteien vor Codificationen, vor dem offenen radikalen Bruch mit alten Traditionen und Principien. Ein ewiges Flicken und Lappen und Anhängen und Amendiren, nirgends eine durchgreifende Energie, die einen neuen Bau aufzuführen wagt, wo doch die Fundamente des alten Baues unhaltbar geworden waren. Wo die Verschiedenheit im Rechtsbewusstsein der alten und neuen Zeit bis an die Wurzel der Dinge geht, da muss auch die Reform bis an die Wurzel gehen; principiell Verschiedenes lässt sich nicht an einander knüpfen, durch und durch Faules nicht wieder beleben. Wenn in einem Lande der Welt, so gilt von England das Wort Shakespeare's:

Ja wenn sich Alles vor Gebräuchen schmiegt,
Wird nie der Staub des Alters abgestreift,
Berghoher Irrthum wird so aufgehäuft,
Dass Wahrheit nie ihn überragt.

---

*) 1894. Ein in unseren Tagen, also ein Vierteljahrhundert später gehaltener Vortrag, würde allerdings vieles anzuerkennen haben, was seitdem auf ethischem und socialem Gebiet in England geleistet worden ist; sitzen doch zur Zeit sogar Vertreter der Gewerkvereine in hohen Regierungsstellen. Allein diese Fortschritte sind der Regierung und dem Parlament fast ausnahmslos durch die öffentliche Meinung oder sensationelle Ereignisse aufgedrängt worden, nicht aus freier Initiative hervorgegangen, wie die grossen socialen Gesetze Kaiser Wilhelm's und Bismarcks. Was aber meine Bemerkung über die Physionomie der englischen Parlamente betrifft, so muss leider zugegeben werden, wie der deutsche Reichstag, in dem Ueberwuchern des Parteiwesens, in dem Eindringen socialdemokratischer und antisemitischer Strömungen und in der rücksichtslosen Vertretung einseitiger materieller Interessen, auf dem besten Wege ist, ein gleich herbes Urtheil über ihn zu rechtfertigen.

Unendlich trauriger aber sieht es noch auf dem Gebiet aus, welches, wenn auch von dem herrschenden Regierungssystem beeinflusst, doch im Wesentlichen der freien Selbstbestimmung und Entwicklung der Individuen anheimgegeben ist, nämlich auf dem religiösen Gebiet. Hier herrschen noch heute die 39 Artikel der bischöflichen Kirche in einer Starrheit und Beschränktheit, für die wir geistesfreien Deutschen nicht einmal den Begriff haben. Und nicht bloss innerhalb der, einem grossen geistigen Sumpf vergleichbaren Landeskirche; nein, die sich ablösenden Theile, wenn sie sich auch »freie Kirchen« nennen, die Dissenters aller Arten, benützen die formale Freiheit, die ihnen das Gesetz lässt, nur, um sich selbst noch stärkere dogmatische Ketten anzulegen. Buckle nennt Schottland, wo diese Richtung gipfelt, mit Recht das »Spanien des Protestantismus«; doch was bei den Spaniern durch lange Missregierung, Inquisition, Tyrannei erklärlich, entschuldbar wird, das erscheint jämmerlich bei den Bürgern einer freien Nation. Einseitige Erziehung, Jagen nach materiellem Gewinn, Regierungssystem und andere Einflässe haben Shakespeare's Heimathsland zu einer religiösen Bigotterie und Einseitigkeit, zu einer Verläugnung jeder individuell-selbstständigen Auffassung religiöser Dinge, zu einer widerlichen mechanisch-geistlosen Religionsübung und Scheinheiligkeit, zu einer prosaischen freudentödtenden Lebensauffassung heruntergebracht, so dass man sich erstaunt fragt, ob dies dieselben Söhne des stolzen Albions sind, die auf so vielen andern Gebieten der ganzen Welt die Fahne des Fortschritts vorantragen.

Eine der traurigsten Wirkungen dieser bigotten Versunkenheit der Britten, verbunden mit dem Uebergewicht des Materiellen, in dem sie all' ihre Spannkraft erschöpfen, ist aber der ertödtete oder unerweckt gebliebene Sinn für die Kunst und ihre Lehre. In der Literatur, der Poesie, sind sie allerdings gross, obgleich auch hierin mehr eine kalte Reflexion als warmes, unmittelbares Leben strömt. In der Malerei und Bildhauerkunst dagegen sind die Gesammtleistungen kläglich. Und die dramatische Kunst, zu Shakespeare's Zeiten in vollster Jugendblüthe, wie tief ist sie gesunken. Ja die Freude am Schauspiel ist vielfach in die Acht erklärt, so dass es in Schottland sogar für unanständig gilt, das Theater zu besuchen. In dieser konkreten Frage hat sich vielleicht der Unterschied der heutigen Zeit gegen Shakespeare's Zeitalter am schärfsten zugespitzt. Sie eröffnet uns am besten den Einblick in die grossen Veränderungen

im Leben der Nation, die seit drei Jahrhunderten vorgingen. Passt, so fragen wir im Rückblick auf seine Zeit, diese Parlaments-Maschine, dieser fortwährende selbstsüchtige Kampf der Parteien um das Ruder des Staatsschiffs, in das politische Programm Shakespeare's, mit seiner Auffassung der unmittelbaren Beziehung der Herrscher zum Volk, mit seinem warmen Herzen für die unterdrückte, leidende Menschheit, für Gerechtigkeit und Humanität? Entsprechen sie seinen Menschenidealen, seinen erhabenen Ideen vom Christen, seiner heiteren Lebensanschauung, die Götzendiener der Rechtskontinuität, die Jäger des Materialismus, die Frömmler und Dogmenanbeter, die prosaischen Verächter derjenigen Kunst, wodurch er allein zum Herzen des Volkes reden wollte? Wo ist von dem *merry old England*, das zu Shakespeare's Zeiten seinen Spielen zujauchzte, noch eine Spur in dem heutigen England zu finden? Die Menschen sind prosaischer, egoisticher, die Herzen kälter geworden. Ist es aber hierdurch nicht erklärlich, wenn die heutigen Engländer anders zu Shakespeare's Dichtung stehen, wie die Genossen seiner Zeit? Welche Partei, Whigs oder Tory's, kann ihn auf ihr Schild heben, der hoch über den Parteien stand? welche Secte ihn zu den ihrigen zählen, der der höchsten Toleranz, der freiesten Auffassung in göttlichen und menschlichen Dingen huldigte, der die Fessel des Dogmas, der den Glaubenszwang nicht kannte? Und wie kann er noch zum Herzen des Volks sprechen, da das Organ fehlt, da die Schauspielkunst, — zugleich Symptom und mitwirkende Ursache der gesunkenen Shakespeare-Erkenntniss —, in Verfall, ja vielfach in Verruf bei den tonangebenden Klassen gekommen ist? Es ist unmöglich, dass Shakespeare von einem Volke voll gewürdigt werden kann, dessen Schauspielkunst auf so niedriger Stufe steht; von zwei im übrigen stammverwandten Völkern wird ihn stets dasjenige am Besten begreifen, welches die beste Bühne besitzt. Noch in den fünfziger Jahren lebte Shakespeare auf der Bühne, insbesondere der Volksbühne Londons, jetzt ist er so gut wie todt und nur ein einziger Name, Phelps, wahrt gleichsam noch als letzter der Epigonen den äussern Zusammenhang mit den grossen Mimen der Vergangenheit.*) Die Schaubühnen ausserhalb Londons verdienen aber nicht einmal den Namen von Stätten der Kunst.

---

*) 1894. Seitdem hat allerdings Henry Irving Manches zur Hebung der Shakespeare-Bühne und der Bearbeitungen beigetragen.

Wo die Beziehungen zwischen dem Dichter und dem Volke, zwischen dem Geisteshauch der Dichtung und dem geistigen Leben und Schauen der Nation sich so gewaltig geändert haben, da kann der, welcher früher in aller Herzen lebte, heute wohl noch allgemein bekannt, von vielen Einzelnen bewundert, noch »in Mode« sein, aber nicht mehr vom ganzen Volke warm und voll gewürdigt werden.

Während so in England die Geister sich der Richtung entfremdeten, in der Shakespeare's Genius das Morgenroth kommender Jahrhunderte heraufsteigen sah, wie entwickelte sich die deutsche Nation? Als Nation kümmerlich genug; in dieser Richtung, sowie auf dem ganzen materiellen Gebiete erfüllten Englands Parlamente ihre Aufgabe besser als Deutschlands Volk und Fürsten. Aber wie in den einzelnen Individuen die Vorzüge gewöhnlich dicht neben den Fehlern wachsen, so bewirkte die traurige politische Zersplitterung eine wohlthätige Decentralisation der geistigen Arbeit. Ein Weimar wäre in England undenkbar. Aehnlich wie in den Zeiten von Italiens tiefstem nationalem Verfall die Kunst an den Höfen der Mediceer, der Sforza's und Gonzaga's blühte, wuchs in Deutschland aus politischer Unfreiheit ein freies geistiges Leben der Individuen hervor. Der Deutsche befreite sich selbst durch Bildung und Wissenschaft. Seine Universitäten wurden die Bollwerke der Geistesfreiheit, während Cambridge und Oxford, wie Buckle sagt, noch heute die »Brutstätten des politischen und religiösen Aberglaubens« sind. So sind wir, was das Gebiet der Bildung und Menschlichkeit betrifft, unendlich weiter in Shakespeare's Geiste vorgeschritten als die stolzen Insulaner. Unsere Blicke sind heller, unsere Herzen schlagen wärmer. Und wenn Shakespeare's Religiosität von dem heutigen orthodoxen England nicht gewürdigt werden kann, wenn man ihm dort den dogmatischen Milton vorzieht (eine Parallele, wofür uns Deutschen der Begriff fehlt), wie wohlthuend fühlt sich der freie deutsche Geist bei ihm zu Hause. Es sind die ewigen Grund-Wahrheiten des Christenthums, es ist die wirkliche Religion der Liebe, der Humanität, der Toleranz, nicht die starre dogmatische Formel, die uns daraus entgegen weht. »Es sind,« sagt Friesen, »nicht dogmatische Formeln, oder aufdringliche Lehren, wonach wir, zur Bethätigung seines Christenthums, in Shakespeare's Schriften zu suchen haben, aber es ist die Athmosphäre einer tiefchristlichen Gesinnung, die uns in demselben umweht.«

In England hatte die Reformation, aus den ehebrecherischen Gelüsten Heinrich's VIII. hervorgegangen, im Wesentlichen politische Motive, wird heute noch von der Politik getragen. In Deutschland war sie die Reaction des gesunden religiösen Gefühls und des Menschenverstandes gegen das Uebermaass der unter dem Deckmantel der Religion hereingebrochenen Fäulniss. Bildete sich aber auch formell, hier durch Luther, wie dort durch Heinrich VIII., ein mit dem Wesen der Glaubensfreiheit auf die Dauer unvereinbarlicher Formalismus aus, so ist doch der Unterschied im Verhalten beider Völker zu diesem neu geschaffenen dogmatischen Schematismus ein wirklich schlagender. Der Engländer steht noch heute gedankenlos bei den Artikeln seiner bischöflichen Kirche, verschliesst sich starr der fortschreitenden Erkenntniss der Jahrhunderte, die doch sicherlich auf religiösem Gebiet allein nicht zum ewigen Stillstand verdammt sein soll. Der Deutsche aber, sobald er die Dogmen, die ursprünglich das Reformationswerk wohlthätig umfriedigten, als hemmende Fessel erkannte, befreite sich geistig selbst. Wohl mögen die alten orthodoxen Formen noch ihr Scheinleben fristen, — ein neuer Geist lebt längst in den Gebildeten der Nation und er wird, wenn es Zeit ist (und die Zeichen mehren sich, dass sie naht) seine Form schon zu finden wissen. Dann aber wird aus den Trümmern des konfessionellen Glaubenzwanges, das Urchristenthum der Glaubensfreiheit, der Humanität und Liebe wieder auferstehen, in dem Shakespeare's Geist sich sonnte, das in Lessing's Seele wiederstrahlte.

Aber neben der religiösen Selbstbefreiung haben wir Deutsche auch die Künste und ihre Lehre nicht vernachlässigt. Seit fast 100 Jahren schreitet die deutsche Bühne, von augenblicklichen Krankheitszuständen abgesehen, unaufhaltsam vorwärts, um Shakespeare's Namen zu verherrlichen, ihn dem Verständniss, dem Herzen des Volkes immer näher zu bringen. Nicht bloss die Hauptstädte, auch die kleineren Residenzen und die grossen Provinzialstädte besitzen Bühnen, wie man sie in den Riesenstädten des modernen Englands vergebens suchen würde. Eins der wichtigsten Hülfsmittel ist dabei aber die stets fortschreitende, stets mehr ins Volk eindringende ästhetische Bildung; sie kommt ihm in gleicher Weise zu statten, als sie den Engländern abgeht. Die Aesthetik, eine ächt deutsche Wissenschaft, ist ein unentbehrlicher Factor geworden, um in den Geist eines Dichters einzudringen, dessen Verständniss die darüber gelagerten Jahrhunderte erschweren und dessen Schönheiten nicht

auf der Oberfläche liegen. Man wende nicht ein, die Landsleute und Sprachgenossen des Dichters bedürften solcher ästhetischen Vermittelung nicht; dort rede er direct zu ihren Herzen. Allerdings kann selbst bei stammesverwandten Sprachen eine Uebersetzung den dichterischen Zauber eines Originals nicht vollständig wiedergeben; dazu sind Form und Inhalt zu innig verwebt. Allein für den Engländer trägt Shakespeare ein alterthümliches Sprachgewand, welches zu durchdringen mitunter schwierig ist; wir Deutsche dagegen haben den Vortheil, ihn in allgemein verständlicher moderner Sprache zu lesen, viele Unklarheiten des Originals durch die meisterhaften Uebersetzungen bereits beseitigt zu finden. Berücksichtigt man aber, in wie hohem Grade die geistreichen ästhetischen Abhandlungen eines Schlegel, Gervinus,*) Ulrici, Rötscher, Friesen, Vischer u. s. w. zum allgemeinen Verständniss Shakespeare's bei den Gebildeten beigetragen, wie sie ihn auch dem Herzen des Volks näher gebracht haben, so kann man schon daraus schliessen, wie sehr die Engländer, welche dieser Hülfen, bis sie ihnen von uns gebracht wurden, im Wesentlichen entbehrten, hierin hinter uns zurückbleiben mussten. Sie erkennen dies selbst an und hegen die höchste Achtung vor den

*) 1894. Der jugendliche Shakespeare-Gelehrte Dr. Wetz, in seinem neueren Werk: »Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Literaturgeschichte« (S. 503 u. ff.) erklärt Gervinus für den »anspruchsvollsten und dünkelhaftesten, sowie auch den am wenigsten gründlichen und gediegenen unter den bekannteren deutschen Shakespeare-Forschern; nur durch die Denkträgheit behaupte er sich noch in der Zustimmung weiter Kreise. Er ahne nicht einmal, welche Aufgaben bei Shakespeare zu lösen seien; alles was er von seinem Eigenen gäbe, sei kläglich und elend zum Erbarmen; er sei nicht bloss kein originaler Denker, sondern auch nicht einmal ein geschmackvoller Eklektiker oder Anempfinder (!); wem in Wahrheit die Ehre deutscher Wissenschaft am Herzen liege, könne nur mit Scham, Schmerz und Entrüstung darauf zurückblicken, dass in dem Vaterland Herder's und Schiller's eine Erscheinung wie der »Shakespeare« von Gervinus möglich war, und nicht bloss möglich war, sondern auch Beifall und Anerkennung erlangen konnte, unter der überwiegenden Zustimmuug der wissenschaftlichen Kreise; seine Schrift sei von der ersten bis zur letzten Seite eine Sammlung von Gelegenheitseinfällen, Plattheiten und Trivialitäten u. s. w.« Auf Seite 376 sprach Wetz noch »mit patriotischem Stolz den Namen Kreyssig aus, dem neben oder nach Gervinus berühmtesten unter den deutschen Shakespeare-Forschern, der in der That auch neben ihm zu stehen verdiene.« So kann man von Seite 376 bis Seite 503 herunterkommen! Armer Gervinus!

ästhetischen Forschungen der Deutschen, die in der That auch in England maassgebend geworden sind, seit Schlegel's Vorlesungen dort bekannt wurden. Gervinus' Werk, in englischer Uebersetzung, gilt dort als erste Autorität; demnächst Schlegel, Ulrici, Kreyssig und Elze. Ihre besten Kritiker, u. A. Coleridge, auch noch kürzlich A. Ramsay, erkennen ausdrücklich an, dass erst die Deutschen den Engländern den vollen Begriff von Shakespeare's Regelmässigkeit und Schönheit beigebracht hätten. Nur zwei Aesthetiker sind überhaupt in der Shakespeare-Literatur Englands nennenswerth, Coleridge und Hazlitt, und zwar beide nicht in grösseren Werken, sondern nur in gelegentlichen Vorlesungen und Abhandlungen. Keiner derselben kann nur im Entferntesten mit unseren berühmten deutschen Aesthetikern in Parallele gestellt werden. Und von diesen beiden ist der erste und relativ bedeutendste, Coleridge, erst durch seine Studien der deutschen Philosophen, seinen längeren Aufenthalt in Deutschland und die unmittelbare Berührung mit den Göttinger Dichtern und den Häuptern der romantischen Schule, zu seiner wesentlich deutschen Auffassung Shakespeare's hingeführt worden. Und war es nur Zufall, dass beide, Coleridge wie Hazlitt, aus der Unitarischen Secte, dieser der englischen Orthodoxie am fernsten stehenden Religionsgenossenschaft, hervorgegangen sind?

Ja wir, auf die Shakespeare vor dreihundert Jahren oft mit Ironie herabblickte, sind seine treuesten, besten Söhne geworden. Seine Landsleute haben sich aus seinen geistigen Bahnen entfernt, wir sind in dieselben hineingetreten. Von dem Humanitäts-Programm, welches in seinem Kopf und Herzen lebte, haben wir ein gut Stück mehr erfüllt, der Richtung, die sein Genius uns zeigte, haben wir treuer nachgelebt als seine Landsleute. Wir haben uns Shakespeare erobert, er ist unser, er ist deutsch-national geworden. Und so und nicht anders fassten ihn die Dichter-Heroen auf, deren geistiger Tritt noch durch die deutschen Fluren hallt. Nicht in sclavischer Nachahmung, denn unser Jahrhundert hat anderen Inhalt, andere Formen, aber von seinem Geist angeweht, befruchteten sie ihr Inneres mit dem unsterblichen, über dem Wechsel der Jahrhunderte stehenden Inhalt seiner Werke und gebaren ihn neu im Geist und in den Formen ihrer eigenen Zeit. Als Dritter im Bund mit Schiller und Goethe, wie das Deckenbild von Weimars neu erstandenem Musentempel so schön darstellt, der Adoptivsohn deutschen Geistes, so und nicht anders feiern wir ihn. Spricht der Ewige nicht zu

uns durch alle Zungen? ist der Geist an feste Formen, an irdische Kategorien gebunden? Ist die Wahrheit minder wahr, die Schönheit minder schön, wenn sie nicht in unserer Gewandung zuerst in die Erscheinung trat? Nein! heilig sei uns der Zug deutschen Wesens, der neidlos und ohne Vorurtheil das Geistige nur am geistigen Maassstabe misst. Freuen wir uns mit Herder, dass wir noch im Stande sind, unsere Herzen an Shakespeare's unsterblichen Schöpfungen zu erwärmen. Denn es ist nicht bloss ein Genuss, es ist ein Verdienst, in die Seele grosser Männer einzudringen, und in diesem Sinne sprach unser Altmeister Goethe das schöne Wort, welches ich Ihnen zum Schluss zurufe: »Von dem Verdienste, das wir anerkennen, haben wir eine Spur in uns!«

Essay über König Richard III.

Das Studium Richard's III. gewährte mir von jeher ein besonderes Interesse. Es bezeichnet dies Drama den bedeutungsvollen Markstein, der Shakespeare's Jugendarbeiten von den unsterblichen Werken seiner Glanzperiode scheidet, und ganz unverkennbar trägt es jene eigenthümliche Signatur, welche die Dichterheroen aller Zeiten den in die Jugendperiode ihres Schaffens fallenden Werken aufgedrückt haben. Der Stoff, die Ideen drängen noch zu gewaltig heran, um sich überall den Gesetzen der dramatischen Wahrheit und Schönheit zu fügen; sie überfluthen stellenweise die Schranken, die der gereifte Dichter später freiwillig inne hält. Form und Inhalt stehen noch nicht in jenem Einklang, der das Meisterwerk kennzeichnet; das Detail wird noch zu gewaltsam in die Hauptrichtung des Ganzen hineingepresst, oder seiner Motivirung zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Eine Neigung zur Uebertreibung, zu übermässiger Gefühlsanregung, waltet vor. Die Oekonomie, dieser wichtige Hebel der Wirkung, ist noch mangelhaft; das Uebergewicht der Hauptpersonen erdrückt häufig die übrigen Charaktere; die einzelnen Theile sind nicht gleichmässig ausgebaut. Aber trotz dieser und anderer, vor dem Forum wissenschaftlicher und ästhetischer Kritik nicht wegzuleugnenden Mängel, haben gerade diese Jugendwerke der Dichter von jeher einen unwiderstehlichen Reiz auf offene, gesunde Naturen ausgeübt. Die Frische, Kraft, Ursprünglichkeit, welche das Ganze durchwehen, entschädigen reichlich für die Mängel im Einzelnen; so bei Goethe's Werther und Götz, so bei Schiller's Räubern, so bei Shakespeare's Richard III.

Die Meinungen über den absoluten Werth des vorliegenden Dramas gingen von jeher und gehen heute noch ziemlich weit auseinander. Im Allgemeinen war es die Ansicht der, von der romanischen Kritik beeinflussten englischen Shakespeare-Forscher des vorigen Jahrhunderts, dass der grosse Bühnenerfolg, den dieses Werk thatsächlich von der ersten Vorstellung an durch alle Zeiten

hindurch gehabt hat, durchaus nicht in richtigem Verhältniss zu seinem, von ihnen sehr niedrig angeschlagenen dramatischen Kunstwerth stehe. Nur Richardson weicht von dieser Ansicht ab. So trefflich indess seine Bemerkungen über Richard und viele andere Charaktere des Stückes sind, so fein er schon die Gründe zu entwickeln weiss, welche uns jenen scheusslichen Charakter interessant und anziehend machen, so wenig hat er es doch zu einer gerechten Würdigung des ganzen Dramas gebracht; noch weniger Johnson, Malone und Steevens, denen überhaupt jeder Einblick in Shakespeare's Schönheiten, soweit sie nicht ganz auf der Oberfläche liegen, versagt schien.*) Sie alle sehen das Interesse des Stückes und seinen unleugbaren Bühnenerfolg lediglich in der Charakterzeichnung der Hauptperson begründet und seltsamer Weise finden gerade solche Stellen, welche wir heute als Glanzpunkte des Dramas bewundern, am wenigsten Gnade vor ihren Augen. So nennt Steevens, noch einer der besten und verdienstvollsten unter den älteren englischen Kritikern, die Werbescene Richard's um Anna kurzweg *„ridiculous and improbable“*. Johnson hat die gleiche Bezeichnung für die Elisabeth-Scene des vierten Actes; er lobt Cibber, dass er in seiner Bühnenbearbeitung die Erzählung von Clarence's Traum, sein Gespräch mit den Mördern (A. I., Sc. 4), die Unterhaltung der Herzogin von York mit den Kindern des Ermordeten (A. II, Sc. 2), die für die Zeichnung der historischen Situation so höchst interessante Unterhaltung der Bürger (A. II, Sc. 3), die hochpoetischen Verwünschungen der Margarethe (A. I, Sc. 3 und A. IV, Sc. 4) u. s. w. ganz weggelassen habe. Die Einflüsse der im vorigen Jahrhundert in England noch herrschenden französischen Geschmacksrichtung treten in dieser Beurtheilung unverkennbar hervor. Man muss sich in der That wundern, wie dieselben Schriftsteller, die Shakespeare so wenig verstanden, doch für ihn schwärmen konnten und mit unglaublichem Fleiss in der Textkritik thätig waren.

Seit Deutschland, unter Vorantritt Lessing's, der Herrschaft des

---

*) Friedrich Vischer sagt treffend von ihnen (Kritische Gänge S. 52): »Bei den englischen Kritikern des vorigen Jahrhunderts kann man fest versichert sein, dass sie allemal, wo sich Shakespeare zum Höchsten erhob, über Verletzung des Geschmacks und gesunden Verstandes klagen« — Nur Richardson möchte ich hiervon ausnehmen: er scheint mir vielmehr ein verdienstvoller Vorläufer von Schlegel und Coleridge sein.

französischen Kunstgeschmacks den Todesstoss versetzte, seit demnächst A. W. v. Schlegel die Führerschaft der ästhetischen Shakespeare-Kritik übernahm, und nicht bloss England, seit Coleridge, sondern in den letzten Jahrzehnten mit Guizot, Villemain, Mezières auch Frankreich ihre Ansichten in allem Wesentlichen der deutschen Auffassung anschlossen, seit insbesondere Schlegel, Ulrici, Roetscher, Vischer, Gervinus, Kreyssig, Schöne, Dingelstedt u. A. meisterhafte Bemerkungen über dieses Drama niederschrieben, haben sich die Ansichten über seine Vorzüge und Mängel bedeutend geklärt. Im Allgemeinen ist dieser kritische Process entschieden zu seinen Gunsten ausgefallen; anscheinende Regellosigkeiten haben sich harmonisch gefügt, das scheinbar so weit überschrittene Maass des Menschlichen, des Schönen, erscheint bei näherer Beleuchtung doch weit mehr innegehalten; neben der allerdings dominirenden Figur Richard's machen sich bedeutendere Charaktere geltend, als es den Anschein hatte; aus manchen schwarzen Flecken, die Steevens sah, sind sogar Lichtpunkte der Darstellung geworden. Unaufhaltsam verfolgt der »colossale Bösewicht« seinen stürmischen Triumphzug über die Bretter; noch heute, wie zu Shakespeare's Zeiten, wetteifern die ersten Künstler in dessen Darstellung.

An dissentirenden Stimmen über den Werth dieses Dramas und der Shakespeare'schen Historien überhaupt fehlt es allerdings auch in neuerer Zeit nicht; ein Beweis davon ist Rümelin's neueste Schrift,*) die so viel Aufsehen erregt hat. Rümelin bezeichnet

*) Gustav Rümelin, Shakespeare-Studien. Stuttgart, 1866. Wenn ich Rümelin's wirklich oberflächlicher Beurtheilung der Historien entgegentreten muss (dieser und der von Hamlet handelnde Abschnitt sind offenbar die schwächsten Stellen des Buchs), so verhindert dies keineswegs viele sonstige Verdienste der Schrift anzuerkennen, wie dies auch Fr. Vischer in dem gegen Rümelin gerichteten Aufsatz: »die realistische Shakespeare-Kritik und Hamlet« (II. Band des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft S. 132 u. ff.) gethan hat. Es ist an und für sich schon verdienstvoll, wenn man, sobald sich die Verehrung für irgend ein Menschenwerk dogmatisch verknöchern will, dem gesunden Menschenverstand, der frischen, natürlichen, von Commentaren und Conjecturen noch nicht irregeleiteten Auffassung, ihr unveräusserliches Recht vindicirt. »Alle ächte Deutung,« sagt Vischer, »beruht auf Gesundheit der ersten Aufnahme in Anschauung und Gefühl.« Rümelin ist jedoch, wie Vischer schlagend nachweist, über sein Ziel hinausgeschossen, ins entgegengesetzte Extrem verfallen. Der Unmuth über die blinden Verehrer, deren Zahl ihm überdies grösser scheint, als sie wirklich ist, macht ihn un-

Richard III. zwar als eine »glänzende Ausnahme« unter Shakespeare's Historien, kritisirt das Drama jedoch schliesslich mit solcher Schärfe, dass man sich erstaunt fragt, wo bei so viel Unsinn, Unbegreiflichkeit und krasser Uebertreibung, die er darin findet, noch von »Glanz« die Rede sein könne. Ich komme im Einzelnen hierauf später zurück, werde übrigens ganz offen die Stellen hervorheben, wo Rümelin's Kritik zutrifft, insbesondere bezüglich des mehrfach hervortretenden Mangels an objectiver Motivirung der Handlung.

Abgesehen davon, dass vor der prosaischen Nüchternheit Rümelin's ein poetisches Gebilde überhaupt nicht Stand zu halten vermag, rührt wohl der Grundfehler seiner Anschauung über die Historien von einer unrichtigen Auffassung des Wesens und der Aufgabe des historischen Dramas her.*) Er bezeichnet »den Besitz positiven geschichtlichen Wissens, den er Shakespeare nur in mittelmässigem Grade zugesteht, als eine Hauptbedingung, um lebensvolle und wirksame Geschichtsbilder schaffen zu können; beim Lesen seiner

---

gerecht gegen den Dichter selbst. Shakespeare war gewiss kein blosser Idealist und auf dem Wege, auf welchem man sich eine solche Menschenkenntniss erwirbt, wie er besass, bleibt man überhaupt kein Engel. Allein wer so unsterbliche Geisteswerke schuf, wer Gedanken zu Tage förderte, die erst die nachfolgenden Jahrhunderte voll zu würdigen wissen, dessen Feder war in der That nicht bloss von materiellen oder realistischen Rücksichten geleitet; hätte er lediglich den Geschmack seines Publicums und die Rücksicht auf Erwerb vor Augen gehabt, so konnte er mit geringerer Mühe Wirksameres schaffen. — Ueberdies sind Rümelin's Ansichten über die Stellung Shakespeare's zur bürgerlichen Gesellschaft, die nach ihm der eines Ausgestossenen ziemlich gleich gekommen wäre, ganz unhaltbar, wie dies Bodenstedt bereits im II. Bd. des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft nachgewiesen hat; er vergisst, dass Shakespeare sich zuerst und vor Allem einen Namen als Dichter gemacht hatte. Ebenso unhaltbar ist seine Ansicht über die Stellung des damaligen Bürgerthums, das er durch und durch puritanisch inficirt glaubt, zur Bühne. Es hat überhaupt, kurze Perioden des Terrorismus oder Fanatismus ausgenommen, niemals eine Zeit gegeben, in der hohe und edle Gedanken, in verständliche und schöne Formen gekleidet, nicht sympathische Aufnahme gefunden hätten.

*) Siehe hierüber insbesondere die vortreffliche Abhandlung in Ulrici's: Shakespeare's dramatische Kunst. »Die historische Idee,« sagt Ulrici S. 617, »ist der Punkt, in welchem die unantastbare Selbständigkeit der Geschichte, mit deren Vernichtung das historische Drama aufhört historisch zu sein, und die eben so unantastbare Freiheit der Poesie, mit deren Vernichtung sie aufhört poetisch zu sein, sich begegnen; durch die historische Idee allein ist das historische Drama möglich.«

Historien fühle man sich immer wieder versucht, aus Geschichtsbüchern sich noch besser zu orientiren, um einigen Ueberblick zu gewinnen.« (Rümelin S. 98 und 99.) Gewiss ist ein Unwissender, dem jede geschichtliche Kenntniss fehlt, zur Schaffung historischer Dramen, wie jedes Kunstgebildes, ausser Stande. Allein Shakespeare gehört entschieden nicht in diese Kategorie; die historischen Hilfsmittel, die er kannte und benutzte, insbesondere Holinshed's Chronik, waren so ziemlich die einzigen, die in jenen Zeiten, wo die Buchdruckerkunst kaum 100 Jahre in England eingeführt war, dem Gebildetsten überhaupt zu Gebote standen. Was wissen wir aber auch heute viel mehr über jene Geschichtsperiode, insbesondere die Regierungsgeschichte Richard's III., als sich bei Holinshed zusammengetragen findet? Der *Continuator historiae Croylandensis* und Fabyan ergänzen und berichtigen sie in einigen Punkten; einzelne Briefe, Parlamentsrollen u. s. w. verbreiten Licht über diese oder jene Thatsache; aber selbst wenn dieses Material, und überhaupt alles, was wir jetzt über die von den Königsdramen umfasste Periode (1398 bis 1485) wissen, Shakespeare bekannt gewesen wäre, welchen Einfluss hätte es irgendwie auf die Gestaltung seiner Dramen ausüben können? Umgekehrt kann einzelnen der Historien mit mehr Recht vorgeworfen werden, ihr Hauptfehler bestehe in einem zu ängstlichen Anlehnen an das geschichtliche Detail, sie seien dramatisch nicht frei genug gestaltet. Will man aber einmal einen, mehrere Menschenalter umfassenden, historischen Dramencyklus als eine berechtigte Kunstform zulassen, so wird auch jener Vorwurf nur mit grosser Vorsicht auszusprechen sein. Shakespeare's historische Erstlingsarbeit waren die drei Theile Heinrich VI., die sich mit ihren hin- und herwogenden Parteikämpfen am schwierigsten der dramatischen Behandlung fügten und ihm in reiferen Jahren besser gelungen sein würden; bei diesem Werk trifft allerdings Rümelin's, über die Historien allgemein ausgesprochener Tadel einigermaassen zu, »dass sie sich nämlich in ein Schattenspiel lebender Bilder von losem Zusammenhange auflösen, dass der Faden der einheitlichen Handlung fehle.» Allein hiervon abgesehen, muss im Grossen und Ganzen anerkannt werden, dass Shakespeare mit feinem historisch-dramatischen Verständniss die richtige Mitte inne gehalten und seinen grossen Historiencyklus so glücklich zwischen der Scylla dialogisirter Geschichte und der Charybdis allzufreier dramatischer Erfindung der leitenden Charaktere und Thatsachen hindurchgesteuert hat, wie

kaum ein Dichter vor oder nach ihm. Er besass vor Allem die Gabe, die dem historischen Dichter seinen Werth verleiht, die Gabe, dem bunten Wechsel der geschichtlichen Erscheinungen die ewigen Gesetze abzulauschen, nach welchen sie sich, durch die Jahrhunderte hindurch, nach dem Endziel aller menschlichen Entwickelung hin fortbewegen. Und diese Gabe hat wohl allgemeine geschichtliche Bildung, aber nicht positive Detailkenntniss zur nothwendigen Voraussetzung. Wer mit Marlborough und Chatham die Lächerlichkeit begangen hat, Shakespeare's Historien für Geschichtslehrbücher auszugeben, oder diesen Anspruch an sie zu stellen (soweit geht allerdings Rümelin nicht), der verbessere eben seine eigenen Ansichten über Wesen und Aufgabe des historischen Dramas; aber er verurtheile jene Meisterwerke nicht auf Grund von ästhetisch und wissenschaftlich unberechtigten Anschauungen.

Aehnlich verhält es sich mit dem, von Rümelin übrigens nicht zum erstenmal aufgestellten Vorwurf aristokratischer, dem Bürgerthum feindlicher Geschichtsanschauung. Shakespeare soll überdies den Charakter der Völker und Zeitperioden nicht gekannt, von dem Wesen des englischen Feudalstaates insbesondere nur ein höchst mangelhaftes Bild*) in seinen Historien gegeben haben. (Rümelin, S. 98 und 100.) Bezüglich seiner Römerdramen möchten einzelne dieser Vorwürfe vielleicht nicht als ganz ungerechtfertigt erscheinen, bezüglich der englischen Historien treffen sie sicherlich nicht zu. Zunächst hat Shakespeare keine politischen Tendenzdramen schreiben wollen, wie denn überhaupt die specifische Bedeutung der Rosenkriege für die Entwickelung des englischen Bürgerthums unmöglich noch zu einer Zeit klar erkannt werden konnte, in der die dadurch geschaffenen neuen Elemente des Staatslebens noch in ihrem Entwickelungsprocess begriffen waren. Mit Recht nennen wir in Deutschland jene Historien »Königsdramen«. Von höherem, humanistischem Standpunkt aus schildert Shakespeare die Schicksale der Fürsten und Völker in ihrer Wechselwirkung. *Quidquid delirant reges plectuntur Achivi.* Nicht, wie Rümelin (S. 102) behauptet, das Princip

*) Fr. Vischer in seinen „Kritischen Gängen« sagt dagegen (S. 39), dass Shakespeare in der Geschichte des englischen Feudalstaates das innerste Wesen des Feudalstaates überhaupt so rein herausstelle, dass keine Philosophie der Geschichte es besser vermöchte.

der Legitimität, sondern das Princip der Humanität und Pietät, der ewig waltenden Gerechtigkeit, ist der leitende Gesichtspunkt seiner Dramenreihe. Nicht der Sieg des legitimistischen Princips, sondern die Wiederherstellung des Friedens und der Gerechtigkeit wird in Richmond's Schlussrede gefeiert.

In der That hat nie ein Dichter reiner und höher über den politischen Parteien und Doctrinen gestanden als Shakespeare. Die Legitimität ist ihm nur eine menschliche Kategorie; wo sie mit den ewigen Gesetzen des Guten und Wahren in Conflict tritt, da lässt er ihr Schiff ruhig an diesem *rocher de bronce* seiner Geschichtsanschauung zerschellen.*)

So wenig wie eine aristokratisch-legitimistische, so wenig wird ein ungetrübtes Auge eine bürgerfeindliche Gesinnung aus seinen englischen Historien herauslesen, wie ausser Rümelin allerdings auch unser berühmter Aesthetiker Vischer thut.**) Welche andere Rolle als eine leidende spielte denn der Bürgerstand, der gemeine Mann, in diesen Bürgerkriegen? Was haben seine Commoners, indem sie sclavisch die Machtworte jedes neuen Usurpators in Parlamentsbeschlüsse umwandelten, allerhöchstens in Geldbeutelfragen einigen Widerstand wagten, was haben sie Positives geleistet, um die Bürgerkriege zu Ende zu führen, die Bedeutung ihres eigenen Standes zu erhöhen? Die Schlachtfelder und Schaffote eines dreissigjährigen Bürgerkriegs und schliesslich die Staatsklugheit Heinrich's VII. haben den Feudaladel vernichtet und mit dessen Blut den Boden gedüngt, aus welchem dann das Bürgerthum von selbst emporwuchs, wie die Pflanze auf dem vom Unkraut befreiten Acker. Einen selbstbewussten, thätigen Antheil an dieser Entwickelung nahmen die Bürger im fünfzehnten Jahrhundert nicht; deshalb konnten sie auch bei Shakespeare nur in jenen, überall eingestreuten Situationsbildern (so z. B. in Richard III. A. II, Sc. 3) Platz finden, die ihre Leiden, die das ganze Elend des Bürgerkrieges so ergreifend schildern. Das Drama hat es überhaupt nur mit handelnden, nicht mit unthätigen, bloss leidenden Factoren zu thun; deshalb können in jenen englischen Historien naturgemäss nur die Könige und die Barone in den Vordergrund treten. Die Sache des leidenden Volkes führt der Dichter

*) Benno Tschischwitz hat in seiner Broschüre: Shakespeare's Staat und Königthum, Halle, 1866, über diese Frage vortreffliche Gedanken niedergelegt.

**) Vischer, Kritische Gänge, S. 42.

selbst, indem er dem legitimen Herrscher wie dem Usurpator gleichmässig ihre Pflichten gegen das Volk vorhält und deren Erfüllung oder Vernachlässigung zum alleinigen Kriterium ihres Werthes oder Unwerthes, ihrer Berechtigung oder Nichtberechtigung zum Herrscheramte macht. Ich glaube, eine solche Auffassung ist berechtigter und naturgemässer, als die Rümelin's, welcher Shakespeare's Feder von seinen aristokratischen Beschützern und seinen bürgerlichpuritanischen Gegnern wesentlich und direkt beeinflusst glaubt. Es ist nicht logisch, demjenigen so kleinliche persönliche Rücksichtnahmen zuzutrauen, welcher sich in den höchsten Fragen, die die Menschheit bewegen, zu so unerreichbarer Höhe freier, vorurtheilsloser Weltanschauung erhoben und den Muth gehabt hat, schon vor drei Jahrhunderten die Grundsätze zu vertreten, welche noch heute der Orthodoxie in Kirche und Staat ein Gräuel sind.

Dass Rümelin's Kritik der Historien übrigens keine Umkehr der bisherigen, vorwiegend günstigen Anschauung Seitens unserer Aesthetiker einleiten wird, verbürgt mir u. A. eine, so eben (Juni 1867) erscheinende Schrift Dingelstedt's über Shakespeare's Historien.*)

Der geistreiche General-Intendant der Weimar'schen Hofbühne gehört sonst nicht zu den Shakespeare-Ideologen; er steht im Gegentheil dem realistischen Standpunkt Rümelin's näher als fast alle deutschen Shakespeare-Gelehrten. Die von ihm gebrauchte Bezeichnung »Dramatischer Historien«, statt historischer Dramen, zeigt, dass auch er von den Eindrücken nicht unberührt geblieben, welche sich bei Rümelin zu so vernichtenden kritischen Resultaten fortgebildet haben. Und doch geht Dingelstedt in der Werthschätzung der Historien selbst über A. W. v. Schlegel und Gervinus hinaus. Wenn Schlegel dieselben als die grösste, nationale Epopoe bezeichnet, die irgend ein Volk besitze, so nennt sie Dingelstedt: »eine Composition, welcher sich an Grossartigkeit des Gedankens, wie in der Freiheit und Genialität der Ausführung nur ein einziges anderes Gedicht, Goethe's Faust, und von den verwandten Künsten das Weltgericht in der Sistina vergleichen lasse, beides, wie die Gallerie der Shakespeare'schen Historien, National-Eigenthümer und Heiligthümer.«

Der Erklärungsgrund zu dieser diametral entgegengesetzten Würdigung durch verwandte Geister dürfte einfacher zu finden sein,

*) Shakespeare's Historien. Deutsche Bühnenausgabe v. Fr. Dingelstedt, I.—III. Band (Heinrich VI. in 2 Theilen und Richard III.) Berlin, 1867.

als es den Anschein hat. Rümelin hat die Historien nur studirt; Dingelstedt dagegen hat sie durch sein Verhältniss zur Bühne kennen gelernt, die den alleinigen Schlüssel zum vollen Verständniss Shakespeare's in Händen hat. Ich kann diese Verschiedenheit der Auffassung aus eigenem Erleben nachfühlen. Bis zu jenen unvergesslichen Tagen des Weimarschen Shakespeare-Tercentenary (April 1864), wo der kunstsinnige, seinen leuchtenden Traditionen treu gebliebene Weimarsche Hof Schiller's unerfüllt gebliebenen Traum verwirklichen liess, wo Dingelstedt den ganzen Historien-Cyclus mit bisher unerreichter Meisterschaft zum erstenmal seit Shakespeare's Zeiten auf die Bühne brachte, widmete ich den meisten Historien nur eine achtungsvolle Aufmerksamkeit; seit jenen Tagen dagegen erfüllen sie mich mit Begeisterung. Hören wir, wie Dingelstedt selbst (Bd. I, S. 12 ff.) die Verschiedenartigkeit der Urtheile über die Historien erklärt: »Woher,« sagt er, diese Widersprüche? Nicht allein von der Verschiedenheit der Standpunkte, die sich entweder an das Wesen, oder an Form und Technik einseitig wenden; sondern hauptsächlich von dem Umstande, dass den Historien, mehr als den Tragödien und Komödien, die allein maassgebende Erklärung ihres Wesens wie ihrer Form gefehlt hat, die Aufführung auf der Bühne. Sie, die für das Theater, fast auf dem Theater gedacht und geschrieben worden sind, überweist man dem einsamen Lesezimmer. Im besten Fall werden einzelne, Richard III., Heinrich IV., Richard II. aus dem Cyklus herausgerissen und, willkürlich verkürzt, zusammenhangslos, unvermittelt auf die Bretter geworfen. Die Historien nach der Lectüre beurtheilen, heisst ein Frescobild nach der Photographie recensiren; einzeln gesehen und gehört, machen sie den Eindruck, wie ein Satz aus einer Symphonie, ein Flügel aus einem Altarbilde herausgerissen. Um sie zu völligem Genuss und Verständniss zu bringen, muss die Schauspielkunst vermittelnd zwischen Dichter und Publicum treten. Für den Dramatiker kennen wir nur einen allgemein verständlichen Commentar — die Darstellung; nur eine entscheidende Probe — das Theater. Gebt der Bühne zurück, was der Bühne gehört. Stellt den ganzen Cyklus auf die Bretter, wohl zu merken in einer Gestalt, die nicht zu weit abliegt von ihren heutigen Erfordernissen und Voraussetzungen, und auch jetzt noch, nach einer Pause von dritthalb Jahrhunderten und nicht bloss in England, werden die Historien lebendig werden, auf Lebendige einwirken. Sie rücken zusammen, die acht Stücke, zu

einem einzigen Drama, das nach der strengsten Kunstregel construirt erscheint. Die unabsehbare Menge Personen, deren blosses Namensverzeichniss den Leser irre und ängstlich machen kann, gehen auseinander, lösen sich vom Hintergrunde ab, gewinnen Fleisch und Blut. Der Faden der Handlung, der uns über dem unruhigen Scenenwechsel und in den mannigfach verwickelten Episoden aus dem Auge kommt, zieht sich auf der Bühne sichtbar und greifbar durch das Ganze hin. Ein warmer Hauch des ächtesten, über den Parteien stehenden Patriotismus weht uns an, in vielen Stellen aufschlagend in die glühendste Beredsamkeit. Erschütternder als in irgend einem anderen Drama übt die Gerechtigkeit in diesem Riesentrauerspiel ihr Amt; nicht jene plumpe, sogenannte poetische Gerechtigkeit (»wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch«), auch nicht das blind waltende Fatum der antiken Tragödie; nein, die strenge Nemesis der Geschichte selbst, die das Weltgericht ist und jeder Schuld ihr Maass von Strafe unbestechlich zutheilt. Was endlich die menschliche, ewige Wahrheit der Charaktere wie der Begebenheiten angeht, ei, so können wir, gleich als stände ein Tendenzstück neuesten Styles vor uns, neben jede Person ein Original aus der Gegenwart, unter jede Scene ein Datum aus der Tageschronik schreiben. Wahrlich, die Historien Shakespeare's brauchen keinen Maler, der sie illustrirt; die Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts liefert Randzeichnungen zu ihrem Text, die an treffenden Zügen und tiefschneidender Wahrheit nichts zu wünschen übrig lassen.«

Ich schliesse hiermit die Darlegung des neuesten Standpunktes unserer ästhetischen Kritik bezüglich der Shakespeare'schen Historien, die gleichwohl nicht überflüssig erschien, indem sich gerade in dem hier zur Besprechung vorliegenden Drama Richard III. die Gegensätze der Beurtheilung am meisten gipfeln. Ich hoffe den Beweis zu führen, dass dieses Stück in seinem ästhetischen Werth bisher noch weit unterschätzt worden ist und viele Lichtpunkte besitzt, die bisher für Flecken galten, dass es insbesondere aber unrichtig erscheint, den Charakter Richard's für den einzigen im Stück zu halten, der unseres Interesses oder unserer Theilnahme würdig sei.

Die nachfolgende Erörterung wird einen besonderen Werth auf die schon von Schlegel als dringend nothwendig empfohlene Vergleichung des Inhalts der Dramen mit den von Shakespeare benutzten Quellen legen; es wird sich ergeben, wie diese Fundgrube bei

Weitem noch nicht erschöpft war. Die Quelle für die Historien war bekanntlich die 1577 erschienene Chronik Holinshed's;*) ausserdem hat Shakespeare wohl nur noch den Hall gekannt und einzelne wenige Stellen daraus benutzt. Die ganze dialektische Färbung jener Chronik machte dieselbe zur Unterlage für die Dramatisirung besonders geeignet. Vom wissenschaftlichen Standpunkt aus betrachtet, ist sie allerdings nur eine zwar fleissige, aber vollkommen kritiklose Compilation, meist Abschrift oder Auszug ans älteren Chronisten und Monographen, soweit sie dem Compilator gerade zugänglich waren. Indem Holinshed, ohne eigenes Urtheil, bald dieser bald jener Quelle folgt, ereignet es sich nun häufig, dass dieselben geschichtlichen Facta an verschiedenen Stellen ganz verschieden erzählt, dieselben Charaktere, dieselben Handlungen ganz verschieden beurtheilt werden, ohne dass es ihm einfällt, diese Widersprüche aufzulösen oder ihrer nur zu gedenken. Für Shakespeare selbst, der, ohne ängstliche Aufmerksamkeit auf das Detail, seiner Autorität folgte, ist dieser Umstand die Quelle mancher Irrthümer und Inconsequenzen geworden; sogar Holinshed'sche sinnentstellende Abschreibe- oder Druckfehler (z. B. Richard III., A. .V, Sc. 3, *at our „mothers“* statt *„brother's“ cost*) sind ruhig in sein Manuscript übergegangen. Vielleicht nirgendwo tritt jedoch in Holinshed, und dieser Umstand ist bisher von unsern Kritikern noch nicht hervorgehoben worden, die verschiedene Behandlung desselben Gegenstandes so auffällig hervor, als bezüglich der von Richard III. handelnden Abschnitte der Chronik. Es wird sich zeigen, wie das Uebersehen dieses Umstandes die alleinige Veranlassung zu dem so vielfach behaupteten, neuerdings noch von Kreyssig ausgesprochenen Irrthum ist, als habe Shakespeare (vielleicht aus Gefälligkeit für die Tudors) den Charakter Richard's noch weit über seine Quelle hinaus geschwärzt. Holinshed's Behandlung Richard's zerfällt nämlich in zwei Abschnitte. Der erste umfasst seine Thaten als Prinz des Hauses York und findet sich in den auf Hooker, Stowe, Fabyan, Hall u. A. gestützten Theilen der Chronik, welche die Regierungsgeschichte Heinrich's VI. und Eduard's behandeln. Hier erscheint Richard, Herzog von Gloster, wirklich als der treue, tapfere, uneigennützige Vorkämpfer des Hauses York,

*) Für die vorliegende Arbeit ist ein in der Grossherzoglichen Bibliothek in Weimar befindliches Exemplar der 2. Ausgabe von 1586 benutzt; hierauf beziehen sich auch die Seitenzahlen.

wie er sich selbst bei Shakespeare (Richard III. A. I, Sc. 3) der Königin gegenüber darstellt:

Eh' ihr den Thron bestiegt und eu'r Gemahl,
War ich das Packpferd seines grossen Werkes,
Ausrotter seiner stolzen Widersacher,
Freigebiger Belohner seiner Freunde:
Sein Blut zu fürsten, hab' ich mein's vergossen.

Von vorhergehegten ehrgeizigen Plänen auf den Thron geschieht keine Andeutung und an den in jene Periode fallenden Verbrechen, insbesondere der Ermordung des Prinzen Eduard von Wales und Heinrich's VI., schreibt ihm die Chronik nur einen solchen Antheil zur Last, wie er in jener Periode der Gräuel und Verwüstung nicht hinreichte, ihn als hervorragend schlecht und grausam zu stempeln. Auch von einer absonderlichen körperlichen Deformität Richard's ist hier noch keine Rede.

Plötzlich vom Tode Eduard's IV. ab, wo Holinshed seine bisherigen Quellen verlässt und das Geschichtswerk des Sir Thomas More*) zu Grunde legt, verändert sich das Bild Richard's. Jetzt

*) Sir Thomas More schrieb sein Geschichtswerk über Eduard V. und Richard III. in lateinischer Sprache, nach Pauli um 1509, nach Holinshed und Anderen um 1513, also etwa ein Vierteljahrhundert nach Richard's Tode, der in More's viertes Lebensjahr fiel. Der allgemeinen Annahme nach empfing er seine Mittheilungen von dem im Jahre 1500 verstorbenen Cardinal Morton, der als Bischof von Ely im Drama vorkommt und geschichtlich einer der thätigsten Verschwörer zum Sturze Richard's war. Nach dieser Quelle ist More's lancastrische Neigung und seine bei den Tudors vorherrschende Animosität gegen Richard III. erklärlich. Das Werk macht schon in seiner eigenthümlichen, durch frei erfundene Reden und Dialoge vielfach unterbrochenen Darstellungsweise durchaus nicht den Eindruck streng wissenschaftlicher Forschung; auch haben Buck, Walpole und Andere viele einzelne Unrichtigkeiten und Oberflächlichkeiten nachgewiesen, und klagt ihn namentlich der Letztere sogar absichtlicher Fälschung der geschichtlichen Wahrheit an. Dennoch bildet es, neben der im Todesjahr Richard's geschriebenen Fortsetzung der Chronik von Croyland und den Angaben Fabyan's, eine der wichtigsten Quellen zur Geschichte Richard's. More's Werk (es reicht bei Holinshed von S. 711—737) bricht mitten in einem höchst diplomatischen Gespräch zwischen Buckingham und dem ihm zur Verwahrung übergebenen Bischof Morton ab, worin dieselben sich gegenseitig mit grosser Vorsicht über die Hinneigung zu Richmond aushorchen. Der Schriftsteller und Verleger Grafton nahm das Werk in schlechter Uebersetzung, auch mit verschiedenen Einschiebseln, in seine 1543 herausgegebene Fortsetzung der Hardynge'schen Chronik auf und ward es, unter Nachahmung des More'schen Styls, in der 1548 bei ihm erscheinenden Chronik Hall's weitergeführt, woraus es dann

erst wird er zum Ungeheuer an Körper und Geist, jetzt erst werden ihm längstgehegte Anschläge auf die Krone und Verbrechen zur Last gelegt, von denen vorhin keine Rede war, jetzt überhaupt erscheint er als der Shakespeare'sche Richard. Wenn hiernach also thatsächlich zwei Holinshed'sche Versionen des Charakters und der Handlungen Richard's vorliegen, so hat Shakespeare allerdings die auf More basirte, also die schwärzere gewählt; über diese ist er aber nicht, wie so vielfach behauptet wird, hinausgegangen, sondern er hat sie sogar gemildert, hat die Fäden, welche das Ungeheuer noch mit der Menschheit verknüpfen, verstärkt, statt sie ganz zu lösen.

Shakespeare hat hiermit allerdings aus einer geschichtlichen Quelle geschöpft, die nicht ganz lauter ist. Die Parteilichkeit More's geht nicht bloss daraus hervor, dass er Richard, wie wir sehen werden, verschiedener Verbrechen beschuldigt, deren kein sonstiger zeitgenössischer oder späterer Schriftsteller erwähnt, sondern auch aus dem Verschweigen von Umständen, welche mit Bestimmtheit zu der Annahme berechtigen, dass Richard zur Zeit des Todes Eduard's IV., oder gar vorher, noch keine ehrgeizigen Anschläge auf die Krone gehabt haben k a n n. Hierzu gehört insbesondere der Umstand, dass Richard nach dem, von More in einem späteren Abschnitt nur ganz beiläufig (Holinshed S. 735) erwähnten, zu York abgehaltenen Todtenamt für König Eduard IV., die Edelleute der Grafschaft dem jungen König Eduard V. Treue schwören liess und selbst der Erste war, der diesen Schwur leistete, auch schriftlich der Königin sein Beileid bezeugte und ihr und dem jungen Könige seine Dienste anbot. Es spricht dies, wie Pauli richtig bemerkt, durchaus nicht für das bereits Vorhandensein verbrecherischer Anschläge Richard's auf die Krone, da es ihm nur den Weg dazu erschwert hätte. Es scheint sich umgekehrt historisch begründen zu lassen, dass Richard erst durch die Königin und ihre Partei in diese Richtung gedrängt worden ist, indem sie den jungen König seinem legitimen Einfluss entziehen und das durch Tradition wie durch Anordnung Eduard's IV. auf Richard übertragene Protectorat selbst an

---

im Jahre 1577 in Holinshed, meist wörtlich oder mit geringen Aenderungen und Kürzungen überging. Holinshed's Angabe (S. 710), dass er More's Geschichte Wort für Wort mittheile, ist sonach streng genommen unrichtig; verschiedener Einschiebsel Grafton's und Hall's wird ausdrücklich gedacht.

sich reissen wollten. Möglicherweise hat er mit der Gefangennehmung und Hinrichtung von Rivers, Grey und Vaughan nur das Prävenire des ihm selbst zugedachten Schicksals gespielt. Ebenso sind More's Erzählungen über die Intriguen zur Erlangung der Krone lückenhaft und gefärbt; denn es hat allen Anschein, als wenn Richard's Thronbesteigung keineswegs allgemein gemissbilligt worden wäre, als wenn man sie, im Volk wie beim Adel, einem Regiment der Partei der Königin, wenn auch als *pis aller*, vorgezogen habe, als wenn insbesondere die Ansicht von der Ungültigkeit der Ehe Eduard's IV. mit Elisabeth wirklich allgemein verbreitet gewesen sei. Die zur Berichtigung More's vorhandenen historischen Quellen fliessen indess so spärlich, dass man darauf verzichten muss, jemals helles Licht über diesen dunkelsten Theil der englischen Geschichte verbreitet zu sehen. So wenig es aber Buck, Horace Walpole*) u. A. gelungen ist, Richard von allen ihm zur Last gelegten Verbrechen weiss zu waschen, so wenig kann die einseitige, tudoristisch gefärbte More'sche Schilderung heute noch auf volle historische Glaubwürdigkeit Anspruch machen. Ausser einigen aufgefundenen Briefen, Parlamentsrollen u. dgl. ist es hauptsächlich die weniger parteiische Fortsetzung der Chronik von Croyland,**) der sogenannte *Croyland*

---

*) Sir George Buck schrieb 1846: *The Life and Reign of Richard III.* (abgedruckt in Kennet's *History of England*), welches die 1767 von Horace Walpole in seinen *Historic Doubts on the Life and the Reign of King Richard III.* bis in's Paradoxe verfolgte Richtung einleitet, jenen unter den Tudors fast bis zur historischen Unkenntlichkeit geschwärzten Monarchen von allen, oder doch fast allen der ihm zur Last gelegten Verbrechen zu reinigen, beziehungsweise dieselben zu entschuldigen. Jedenfalls haben beide Werke, trotz ihrer Uebertreibungen, viel zur Klärung des Urtheils über jene Geschichtsperiode und insbesondere zur Berichtigung der von Shakespeare benutzten Quellen beigetragen.

**) Die zweite Fortsetzung der *Historia Croylandensis* geht von 1549 bis 1485, dem Todesjahr Richard's III., in welchem sie aller Wahrscheinlichkeit nach auch niedergeschrieben wurde. Sie ist von einem, dem Namen nach unbekannten Prior jenes Stifts verfasst, den Eduard IV. gelegentlich in seinen Diensten verwandte. Der Verfasser ist Yorkist, also insofern Gegner des More'schen lancaster-tudoristischen Standpunktes und urtheilt, obgleich Feind Richard's, doch jedenfalls gerechter über diesen als jener. Ausser dem Verfasser dieser Chronik und More ist nur noch Robert Fabian, der 1512 in London starb, als zeitgenössischer Schriftsteller von einiger Bedeutung für jene Geschichtsperiode anzusehen; Polydor Virgil verdient der Erwähnung nicht.

Continuator, wodurch die aus More in Holinshed übergegangene Lebensbeschreibung Richard's berichtigt werden muss, um der geschichtlichen Wahrheit näher zu kommen.

Shakespeare hat den *Croyland Continuator* eben so wenig gekannt, als überhaupt nur der Verdacht aufkommen kann, er sei absichtlich einer unlauteren Quelle gefolgt. Fast alle historischen Entdeckungen zu Gunsten Richard's sind neueren Datums; zu Shakespeare's Zeiten fiel das Schreckensbild, welches er von Richard entwirft, vollständig mit der historischen Forschung zusammen, und die Volkstradition, dieser wichtige Factor für die Dichter historischer Dramen, färbte ihn wahrscheinlich noch schwärzer, wie wir aus einzelnen Beispielen sehen werden. Richard war nicht bloss die *bête noire* in den Augen der Tudors'schen Dynastie, sondern auch des englischen Volkes, gleichwie Heinrich V., mit ähnlicher Uebertreibung nach der anderen Seite hin, dessen Lieblingsheld war.

Shakespeare fand den Charakter Richard's nach der More'schen Version *) und nach der Tradition gerade wie er ihn brauchte, um die historische Idee seiner Dramenreihe zu dem ethisch gebotenen Abschluss zu führen; er hatte nicht nöthig ihn heller oder dunkler zu färben. Es ist ein Haupterklärungsgrund des ungeheuren Bühnenerfolges dieses Stückes in England, dass hierbei die von dramatischen Motiven getragene Charakterzeichnung, im Grossen und Ganzen vollständig mit der Volkstradition und der historischen Facticität zusammenfällt.

Ich werde in den Anmerkungen zu dieser Abhandlung, die mit Ausschluss aller philosophischen Spekulation die Handlung und die Charaktere des Stücks gemeinfasslich darzustellen sucht, noch öfter, des allgemeinen wissenschaftlichen Interesses halber, auf die Verstösse Shakespeare's und Holinshed's gegen die geschichtliche Wahrheit zurückkommen; **) für die Beurtheilung des Dramas selbst hat dies keine Bedeutung, denn hier handelt es sich nur darum, zu untersuchen, wo und in welcher Absicht Shakespeare sich von s e i n e r e i g e n e n h i s t o r i s c h e n Q u e l l e, also von Holinshed, ent-

---

*) Holinshed, S. 712.

**) Von neueren Schriftstellern sind hierbei hauptsächlich John Lingard und R. Pauli benutzt, wovon jener seiner Unparteilichkeit halber in England in hohem Ansehen steht (obgleich er Katholik war), während Pauli's Werk bei uns des wohlverdienten Rufes geniesst.

fernt hat. Je treuer er derselben im Ganzen bei vorliegendem Stücke folgt, je bedeutsamer wird jede dieser Abweichungen.

Die primitive Charakterentwickelung Richard's fällt in den 2. und namentlich 3. Theil des Dramas Heinrich VI. Wie bereits erwähnt, hat sich aber Shakespeare hierbei wohl in allem Uebrigen, nicht aber bezüglich der Charakteristik Richard's auf das Material gestützt, welches in dem gleichzeitigen Abschnitt der Chronik, den Regierungszeiten Heinrich's VI. und Eduard's IV., enthalten ist; er nahm vielmehr das Charakterbild Richard's, wie er es in dem späteren More'schen Theil der Chronik fand, dasselbe nach rückwärts bis ins zarte Jünglingsalter hinein entwickelnd. Er weicht hierbei von der Geschichte, wie von seiner Chronik in höchst bedeutungsvoller Weise ab, indem er Richard bereits (Heinrich VI., 2. Theil, A. V. Sc. 1) mit dem Ausbruch des Bürgerkrieges vor der ersten Schlacht bei St. Albans (22. Mai 1455) handelnd auftreten lässt, wo derselbe sich in Wirklichkeit noch als dreijähriger Knabe (er war am 2. October 1452 zu Fotheringay geboren) am Hofe seiner Schwester, der Herzogin von Burgund, im Ausland befand. In der Geschichte tritt Richard, wie Holinshed richtig erwähnt, zum erstenmal auf, indem er, 19 Jahr alt, mit seinem nach dem Festlande geflüchteten Bruder Eduard im März 1471 nach England zurückkehrt. (Heinrich VI., 3. Theil, A. IV, Sc. 7). In jener freien Erfindung Shakespeare's liegt der Beweis, dass der 2. und 3. Theil von Heinrich VI. mit Richard III. gleichzeitig entworfen worden sind, sowie der indirecte Beweis, dass die beiden älteren Stücke, worauf der 2. und 3. Theil von Heinrich VI. basiren, ebenfalls von Shakespeare herrühren, indem sich in ihnen bereits die ganze frei erfundene Exposition des Haupt-Charakters vorfindet, die ohne den Abschluss in dem, unzweifelhaft von Shakespeare herrührenden Drama Richard III., dorten gar keinen Sinn hätte.*)

*) Ich habe somit, wie es fast Mode geworden, in der grossen Controverse über die Autorschaft der beiden älteren, dem 2. u. 3. Theil von Heinrich VI. zu Grunde liegenden Stücke, auch meine Ansicht ausgesprochen, wonach dieselben *piratical editions* der ersten, von Shakespeare selbst herrührenden Bearbeitung dieses Stoffes sind. Es ist dies im wesentlichen die Ansicht von Johnson, Steevens, Knight, Schlegel, Tieck, Ullrici und Delius, während Malone,

Das erste Debut Richard's (2. Thl Heinrich VI., A. V, Sc. 1—3) legt Shakespeare, wie gesagt, in die Zeit des ersten Ausbruchs der Bürgerkriege. Mit rücksichtsloser Entschlossenheit tritt er den Feinden seines Vaters York in Wort und That entgegen; das Schlachtfeld von St. Albans, wo er Somerset tödtet und Salisbury's Leben schützt, wird der erste Zeuge seiner wilden Tapferkeit und

---

Collier, Dyce, Courtenay, Gervinus, Kreyssig und die französischen Kritiker für die Autorschaft Greene's oder Marlowe's sind. Clark, Wright, Halliwell, Lloyd u. A. räumen wiederum Shakespeare einen Theil an der Abfassung jener älteren Werke ein, sei es die Mitautorschaft, sei es die Ueberarbeitung noch älterer verloren gegangener Werke, deren Fortsetzung Lloyd in der 1594 erschienenen *Treue Tragedy of Richard III.* zu erkennen glaubt. Die Titel dieser streitigen ersten Bearbeitungen sind: *The fürst Part of the Contention of the Two Famous Houses of York and Lancaster*, welches 1594, und *The treue Tragedy of Richard Duke of York*, welches 1595 in Quartausgabe erschien; 1619 kam ein gemeinschaftlicher Abdruck beider heraus, welcher zum erstenmal Shakespeare als Verfasser nannte. In der ersten Folioausgabe von 1623 erschienen dann an deren Stelle der 2. u. 3. Theil von Heinrich VI. in der jetzigen Gestalt, wodurch allerdings jene älteren Werke ansehnlich verbessert und erweitert werden.

Ich kann mir kaum denken, wie Jemand, der die älteren Stücke wirklich gelesen, der insbesondere der Charakteristik Richard's und den Beziehungen, die diese Stücke mit dem unzweifelhaft Shakespeare'schen Richard III. verbinden, nur einige Aufmerksamkeit geschenkt hat, an der Autorschaft Shakespeare's zweifelt, verweise übrigens auf die desfallsigen gediegenen Abhandlungen von Delius in der Einleitung zum 3. Theil von Heinrich VI., und von Ulrici in seinem grossen Werk über Shakespeare's dramatische Kunst sowie im I. Band des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Delius und Ulrici dürften diese Streitfrage überhaupt zum letzten Austrag gebracht haben. Meiner Ansicht nach ist es lediglich der Einfluss Malone's, der mit seiner Zählung der abweichenden, weggelassenen und zugesetzten Zeilen eine schönwissenschaftliche Frage durch die Arithmetik zu lösen versucht, was der entgegengesetzten Ansicht den Rückhalt gegeben hat. Malone ist eben einer jener Haarspalter und Silbenkrämer, denen Shakespeare die Einsicht in sein eigentliches Wesen auf ewig verschlossen hat.

Ich möchte bei dieser Gelegenheit einen Anachronismus Shakespeare's hervorheben, der bisher der Aufmerksamkeit entgangen zu sein scheint. Derselbe befindet sich im 2. Theil von Heinrich VI., A. IV, Sc. 7. Cade führt hierselbst unter den Gründen, weshalb er den Lord Say zum Tod verdammt, auch den an, dass derselbe »zum Nachtheil des Königs, seiner Krone und Würde eine Papiermühle gebaut habe.« *„And against the Kings Crowne and dignitie thou hast built up a paper mill“* steht in der *„Contention“* und fast wörtlich auch in Heinrich VI. Nun erfahren wir aber aus der Gewerbe-

Unerschrockenheit. Der Vergleich, welchen York nach dieser Schlacht mit den Lancasters eingegangen und wonach ihm die Krone erst nach dem Tode Heinrich's VI. zufallen sollte, gefällt es seinen heissblütigen Söhnen und Anhängern nicht. Richard (3. Theil Heinrich VI. A. I, Sc. 3) erhält hier, indem er seinen Vater zum Eidbruch verleitet, Gelegenheit einen weiteren Charakterzug jesuitischer Casuistik zu entwickeln und zugleich zum erstenmal seiner Begeisterung für den Besitz der Krone Worte zu leihen. York fällt bei dem Versuch die Krone an sich zu reissen.

Bei Mortimer's Cross (A. II, Sc. 1) erhalten Eduard und Richard die Nachricht vom grausamen Tode ihres Vaters und ihres Bruders,

---

geschichte (s. u. A. *Encyclop. Britannica* V. 96, p. 11), dass die erste grössere Papierfabrik in England erst zu Shakespeare's Zeiten, unter Königin Elisabeth, im Jahre 1588 gegründet wurde und zwar zu Dartford, Grafschaft Kent, der Heimath Cade's In den Rechnungen Heinrich's VII. kommt zwar schon, wie Pauli nach den Exc. Hist. 117 erwähnt, ein Darlehn an einen Papiermüller vor, auch besichtigte er (s. *Rye, England as seen by Foreigners*) 1498 eine Papiermühle und gab bei dieser Gelegenheit 16 Schilling 8 Pence Trinkgeld; doch scheint dieser Gewerbszweig trotz der Bemühungen des Königs nicht recht fortgekommen zu sein. Jenes Ereigniss muss damals, also ganz kurz vor der Zeit, wo Shakespeare sein Stück schrieb, grosse Sensation erregt haben, indem nach Rye Tausende nach Dartford strömten, um die grossartige Papierfabrik zu sehen. Ein Dichter Thomas Churchyard verfasste sogar eine poetische Beschreibung derselben. Elisabeth (nach Rye Jacob I.) verlieh dem Gründer, einem Deutschen Namens Spielmann, zum Lohn die Ritterwürde, nachdem er vorher schon das Prädicat eines Hofjuweliers erhalten. Höchst wahrscheinlich liefen gleichzeitig im Munde des gegen alles Neue misstrauischen Volkes jene ergötzlichen Ansichten über diesen neuen Erwerbszweig um, welche Shakespeare dem Cade in den Mund legt. Dieses Verpflanzen von Ereignissen, die zu seiner Zeit Epoche machten, in die Handlung seiner Dramen ist überhaupt für Shakespeare, wie auch Kreyssig richtig bemerkt, ganz charakteristisch und erklärt viele seiner Verstösse gegen die Chronologie, während seine sonstigen Sünden gegen Geographie und Geschichte theils auf Rechnung des phantastischen Charakters der betreffenden Stücke kommen, theils der mangelhaften Schulbildung seiner Zeit zur Last zu legen sind, ganz abgesehen von den Unrichtigkeiten, die Abschreiber, Herausgeber und Setzer hineingetragen haben mögen. — Auch dieser kleine Zug, der meines Wissens keinem von Shakespeare's Vorläufern oder Zeitgenossen eigenthümlich ist, spricht demnach für seine Autorschaft der „*Contention*“, falls es überhaupt so kleinlichen Beweismaterials bedürfte.

des jungen Rutland.*) Eduard bricht kleinmüthig in Klagen aus, wünscht den eigenen Tod herbei. Richard aber richtet die durch doppelte Niederlagen entmuthigten Anhänger wieder auf und wird die Seele des fortgesetzten Widerstands, den Eduard, des Vaters Erbe, fallen gelassen haben würde. In der Schlacht bei Towton (A. II, Sc. 3 — 6) siegt das Haus York; Eduard ernennt auf dem Schlachtfelde (geschichtlich bei der Krönung) Richard zum Herzog von Gloster, und besteigt den Thron.

So hat Shakespeare alle Grundzüge im Charakter Richard's ohne jede historische Unterlage frei entwickelt, seine Entschlossenheit und Tapferkeit, seine jesuitische Casuistik, wie seine begeisterte Meinung von dem Besitze der höchsten Gewalt. Eine unmittelbar egoistische Tendenz konnte dabei noch nicht hervortreten, selbst wenn sie schon in ihm gelegen hätte; klüger und weniger hastig als sein Bruder Clarence fühlte er wohl, wie es zuerst der Befestigung der Dynastie York galt, ehe für ihn etwas zu erreichen sei. Dieser Moment tritt nun allmählich näher. Eduard besitzt die Krone, aber er verwirkt zugleich die Achtung der Brüder durch seinen Leichtsinn. Nach der Werbescene Eduard's um Lady Grey (A. III, Sc. 2) folgt der Monolog Richard's, der erste aus der berühmten Reihe, welche dieses und das folgende Drama zieren, allerdings zugleich etwas überladen, wie auch Mezières richtig bemerkt. Richard enthüllt hier zum erstenmal sein Inneres; er zeigt uns das Triebwerk, wo wir bisher nur Symptome sahen. Sein Ehrgeiz ist nicht, wie der des Macbeth, an der Gelegenheit emporgewachsen;**) er hat sich ein philosophisches System zurecht gemacht, wonach ihm das Trachten nach der Krone, das er zum erstenmal offen ausspricht, natürlich und gerechtfertigt erscheint. Die tiefe Verbitterung über seine körperliche Missgestalt tritt hier als ein Grundzug seines Charakters hervor. Jedes Wesen, so argumentirt er ungefähr, sei zum Genuss irdischer Glückseligkeit geboren; mit dem allen körper-

---

*) Shakespeare lässt denselben absichtlich, um den Eindruck der grausen That zu erhöhen und die nachfolgenden Rachescenen der York's gleichsam in milderem Lichte erscheinen zu lassen, als jüngstes Kind York's auftreten, während doch Rutland älter als Clarence und Richard war.

**) Ueber die Verschiedenheit der Charaktere Richard's und Macbeth's haben sowohl Guizot (*Shakespeare et son temps* S. 396) als Vischer (Kritische Gänge S. 58) treffende Bemerkungen gemacht.

lich Missgebildeten eigenen Neide sieht er das naturgemäss höchste Lebensglück in der Liebe. Diese sei ihm versagt: *)

Und bin ich also wohl der Mann zum Lieben?
O schnöder Wahn, nur den Gedanken hegen!
Weil denn die Erde keine Lust mir beut,
Als herrschen, meistern, andre unterjochen,
Die besser von Gestalt sind als ich selbst,
So sei's mein Himmel, von der Krone träumen.

Er vindicirt sich also gleichsam die Berechtigung, das Glück auf dem einzigen Wege zu suchen, der ausser der Liebe Reiz für ihn hat und welchen erfolgreich zu wandeln er in sich die Befähigung fühlt:

Kann ich doch lächeln und im Lächeln morden,
Und rufen: schön! zu dem, was tief mich kränkt,
Die Wangen netzen mit erzwungenen Thränen
Und mein Gesicht zu jedem Anlass passen. —
Und kann ich das und keine Kron' erschwingen?
Ha! noch so weit herab will ich sie zwingen.

Nach einer Scene (A. IV, Sc. 1), in welcher sich sein besonderer Hass gegen die Parvenue Elisabeth Grey, seines Bruders Eduard's IV. Gemahlin, ausgesprochen und in welcher er Clarence ruhig von den Yorks abfallen lässt, selbst aber Eduard treu zu bleiben erklärt:

Mein Sinn geht auf ein weit'res Ziel,
Ich bleibe Eduard nicht, der Krone nur zu lieb.

bricht der Bürgerkrieg wieder los. Eduard wird gefangen genommen und (A. IV, Sc. 5) durch Richard's List befreit, um nach Flandern zu flüchten.

Hier endet, wie bereits oben erwähnt, die freie Erfindung Shakespeare's bezüglich Richard's Charakteristik, und von der Rückkehr aus den Niederlanden und der Landung bei Ravenspurg an (Holinshed S. 679), sind dessen fernere Handlungen auf Holinshed's Erzählungen basirt. Dieser Quelle und auch der wirklichen Geschichte (selbstverständlich mit den nothwendigen Zusammenziehungen) im Wesentlichen treu bleibend, treten doch auch hier

*) Ich citire alle Stellen nach A. W. v. Schlegel's vortrefflicher Uebersetzung dieses Dramas, die mit Recht die populärste in Deutschland ist und auch wohl bleiben wird. Herrn G. Reimer verdanke ich die interessante Notiz, dass Schlegel, wie er ihm persönlich mitgetheilt, an der Uebersetzung Richard's III., die zu seinen besten zählt, nur vier Wochen gearbeitet hat.

interessante Abweichungen hervor, welche zeigen, wie scharf und bestimmt Shakespeare stets die Charakterentwickelung Richard's im Auge behält. Der zurückgekehrte Eduard will nämlich, wie seiner Zeit der an demselben Punkt aus dem Exil zurückgekehrte Bolingbroke (nachmals Heinrich IV.), zunächst nur das väterliche Erbe, das Herzogthum York, zurückfordern.*) Nach Holinshed (S. 680) sind es Burgh und Montgomery, die ihn auffordern, aus dieser Halbheit herauszutreten und kühn das königliche Banner der Yorks zu entfalten; bei Shakespeare kommt Richard, mit der ihn nie verlassenden, kühn und bestimmt das Ziel im Auge haltenden Entschlossenheit, der Beredtsamkeit Montgomery's zu Hülfe:

Kühner Muth erklimmt am ersten Thronen,
Bruder, wir rufen auf der Stell' euch aus!

Er giebt den Ausschlag; Eduard's Siege bei Barnet (14. April 1471) und Tewksbury (3. Mai 1471), erfochten unter glänzender Mitwirkung Richard's, der stets die Vorhut befehligte, besiegeln den Fall des Hauses Lancaster.

Auf dem Schlachtfelde bei Tewksbury findet nun die Ermordung des jungen Erben der Landcaster-Dynastie, des Prinzen Eduard statt (A. V, Sc. 5), woran Richard Theil nimmt**) und damit bei Shakespeare in die Laufbahn der Verbrechen eintritt, die von jetzt ab den Weg bezeichnen, den er »mit blut'ger Axt sich haut« (A. III, Sc. 2). Die Holinshed'sche Erzählung dieses Vorganges fällt, wie aus den früheren Erörterungen hervorgeht, nicht in den auf Thomas More basirten Theil der Chronik; Shakespeare folgt hierbei seiner Autorität, wonach der Vorgang nicht als ein von Eduard oder gar von Richard prämeditirter Mord, sondern als eine in der Auf-

*) Der Chronist (S. 680) erzählt, Eduard habe sogar in einer Kirche York's einen Eid der Treue für Heinrich VI. geleistet und schreibt diesem Eidbruch das spätere Unglück seiner Familie zu.

**) Geschichtlich erwiesen ist die Theilnahme Richard's an dem Morde des Prinzen Eduard keineswegs; nur Holinshed erwähnt derselben nach Hall, Fabyan bezeichnet die „*Kings servants*“ als Mörder. Der *Croyland Continuator* sagt, der Prinz sei „*ultricibus quorundam manibus*“ getödtet worden, ohne Namen zu nennen. Auch More, der doch sonst alle Verbrechen Richard's recapitulirt, erwähnt von diesem nichts. Walpole, Lingard, Courtenay u. s. w. halten hiernach Richard mit Recht für unbetheiligt an diesem Frevel. Pauli glaubt sogar, einem Passus der Chronik von Tewksbury zufolge, dass der Prinz in der Schlacht selbst gefallen sei.

regung der eben beendigten blutigen Schlacht begangene, durch die trotzig herausfordernden Worte des jungen Prinzen veranlasste That dargestellt wird. Nach Holinshed schlug ihn Eduard mit dem Panzerhandschuh ins Gesicht, wonach ihn Clarence, Richard, Grey, Dorset und Hastings umbrachten. Im Gegensatz zu den Behauptungen Courtenay's, Walpole's und vieler anderen Kritiker, dass Shakespeare Richard's Charakter noch über seine Quelle hinaus schwärze, vermindert er hier sogar die Schwere seiner Mitschuld, indem er Eduard nicht, wie bei Holinshed, den Prinzen bloss ins Gesicht schlagen, sondern denselben mit dem Degen durchbohren lässt. Eduard ist also bei Shakespeare der eigentliche Mörder; Richard führt nur den zweiten Streich, gleichsam den Gnadenstoss:

Zuckst du? Nimm dies, um deine Qual zu enden.

Eine fernere, feingefühlte und wie ich aus Analogien zeigen werde, wohlbedachte Milderung für Richard's Theilnahme am Mord liegt in den höhnenden, seine Missgestalt verspottenden Worten:

Stopft dem Bucklichten das Maul!

die Shakespeare dem unglücklichen Prinzen Eduard in den Mund legt. Shakespeare befolgt hier zugleich die Regel der Steigerung; das erste Verbrechen wird eher verkleinert, um die nachfolgende grause Reihe des Königs-, Bruder-, Gatten- und Prinzenmordes stufenweise um so stärker hervortreten zu lassen. Dass Margarethe dem Morde ihres Sohnes beiwohnt, und dass Richard in seiner Wuth auch diese tödten will, sind freie Erfindungen Shakespeare's.

In dem bei Shakespeare sich unmittelbar hieran anschliessenden zweiten Verbrechen Richard's, der Ermordung Heinrich's VI. im Tower (A. V, Sc. 6), mildert nun allerdings Shakespsare weniger; allein er geht auch nicht über seine Quelle hinaus, wenn man neben dem, was Holinshed in dem Abschnitt Heinrich VI. über Richard's Schuld sagt,*) die später in dem More'schen Theil der Chronik ent-

*) Holinshed sagt (S. 690), Richard habe Heinrich mittelst eines Dolches ermordet, „*to the intent that his brother King Edward might reigne in more suretie*", also gleichsam aus brüderlicher Liebe. In einer späteren aus More geschöpften Stelle (S. 712) wird dagegen Eduard's IV. Auftrag oder Mitwissenschaft an diesem Mord ausdrücklich in Abrede gestellt und derselbe bereits mit Richard's Absichten auf die Krone in Verbindung gebracht. Diese That Richard's ist ebenso geschichtlich unerweisbar als die Theilnahme am Mord des Prinzen Eduard, hat jedoch eher eine Wahrscheinlichkeit für sich. Nur die tudoristisch gefärbten Schriftsteller Holinshed und Hall, die hier aus

haltenen Beschuldigungen des prämeditirten, in selbstsüchtiger Absicht und ohne Auftrag Eduard's begangenen Mordes, ins Auge fasst. Bei jener ersten Erwähnung schiebt Holinshed dem Morde nur Motive brüderlicher Liebe Richard's unter; diese Version passte selbstverständlich nicht in die von Shakespeare nach More aufgestellte Charakteristik.

Auf Heinrich's Ermordung (welcher Shakespeare wiederum höhnende Aeusserungen über Richard's Missgestalt vorausschickt) folgt dann unmittelbar das zweite Selbstgespräch Gloster's. Im ersten Monolog (A. III, Sc. 2) sah er noch keine bestimmte Bahn vor sich, sah die Hindernisse sich noch fast zu Unmöglichkeiten thürmen. Jetzt ist er auf dem Weg; mit satanischer Bestimmtheit zeichnet er die Perspektive der weiteren Verbrechen, die ihn ans Ziel führen sollen; auch hier versäumt er aber nicht, seine casuistische, zur Selbstentschuldigung erfundene Philosophie auszukramen, und gleichsam dem Himmel, der seinen Leib so hässlich formte, der ihm den Weg zur Liebe versperrte, die Verantwortung für seine verbrecherische Richtung aufzubürden. Die mächtigen Worte:

Weil denn der Himmel meinen Leib so formte,
Verkehre demgemäss den Geist die Hölle.
Ich habe keinen Bruder, gleiche keinem,
Und Liebe, die Graubärte göttlich nennen,
Sie wohn' in Menschen, die einander gleichen,
Und nicht in mir, ich bin ich selbst allein!

sind der Inbegriff seiner Lebensanschauung. Man beachte überhaupt wohl, dass Richard in seinen Monologen zwar cynisch offen ist, alle Verbrechen, die er begehen will, beim rechten Namen nennt, dass er sich aber vorher durch Selbstlüge die Berechtigung zu

---

Polydor Virgil, der vor 1538 schrieb und aus More schöpften, desgleichen Fabyan, beschuldigen ihn direkt. Der *Croyland Continuator* drückt sich absichtlich undeutlich aus, indem er von dem Mörder sagt: *unde et agens tyranni titulum mereatur*, was die meisten auf Richard deuten, während es nach Walpole auf König Eduard hinzielen soll. Wie auch schon Holinshed mittheilt, haben die Yorkistischen Schriftsteller jener Zeit verbreitet, Heinrich sei aus Kummer und Traurigkeit eines natürlichen Todes gestorben; er selbst zweifelt hieran, da Heinrich so lebhafter Affecte gar nicht fähig gewesen sei (S. 691). Nach allem dem halten Courtenay und Walpole Richard's Thäterschaft für unwahrscheinlich; Lingard und Pauli halten sie nicht für streng erwiesen, jedoch für wahrscheinlich.

diesen Verbrechen vindicirt hat.*) Hierdurch scheidet er sich vom gemeinen Mörder und wird in Verbindung mit seiner historischen Mission zum Gegenstand der Tragödie, und in Verbindung mit seiner enormen Willenskraft und Intelligenz zum Gegenstand unseres Interesses.

Um zum Schluss das Charakterbild zu vervollständigen und auch die Seite schon anzudeuten, welche erst in den folgenden Dramen zur eigentlichen Entwickelung gelangen soll, lässt ihn Shakespeare (A. V, Sc. 7) in den gleissnerischen Liebesworten und in dem Judaskuss an Eduard's Erstgebornen, die Kunst der Lüge und Verstellung zum erstenmal thatsächlich üben, deren er sich selbst in seinen Monologen rühmte. So sind alle die unheilverkündenden Elemente zusammengebracht, so hat sich die Wetterwolke zusammengeballt, die sich über das unglückliche Land, über die unglückliche Familie Eduard's entladen wird.

Wir sind nunmehr bei der uns speciell beschäftigenden Tragödie Richard III. angelangt.**) Der Charakter Richard's liegt also bei Beginn des seinen Namen führenden Dramas bereits vollständig entwickelt vor. Von jetzt an führt er selbst die Handlung, in die er bisher nur eingriff. Der erste Monolog wiederholt in neuer,

---

*) Dies übersieht *Mezières* (*Shakespeare, ses oeuvres et ses critiques.* Paris, 1865, S. 196), wenn er die Offenheit Richard's gegen sich selbst unnatürlich findet.

**) Von derselben erschien eine erste Quart-Ausgabe 1597 im Druck, welcher (wie die Cambridge Edition nachweist) bis 1634 noch sieben andere folgten, ein Beweis der grossen Popularität des Stückes. Drei davon sind späteren Datums, als die 1623 erschienene erste Folio-Ausgabe. Bezüglich der Zeit der Abfassung und ersten Aufführung schwanken die Kritiker zwischen den Jahren 1593 und 1597. Ich möchte mich, von anderen Gründen abgesehen, schon um desswillen für die früheste Jahreszahl entscheiden, weil die beiden letzten Theile Heinrich's VI. in ihrer ursprünglichen Fassung, nach ziemlich allgemeiner Annahme, schon 1590 und 1591 aufgeführt worden sind, und Shakespeare sich gewiss beeilt haben wird, denselben den unentbehrlichen Schluss hinzuzufügen, auf welchen sie, wie gezeigt, ganz speciell angelegt worden sind, so dass ihr voller Bühnenerfolg erst rückwärts von dem Erfolg Richard's III. erwartet werden durfte.

rhetorisch gewandter Ausführung die Gedanken des letzten Selbstgesprächs in Heinrich VI., mit einem Situationsbild der üppigen Regierung Eduard's IV. durchwebt, welches die folgenden Unterredungen mit Clarence, Hastings und den Anhängern der Königin vervollständigen. Wenn Rümelin (S. 105) bedauert, dass die sich chronologisch hier anschliessende elfjährige, verhältnissmässig ruhige Regierung Eduard's IV. von Shakespeare übergangen und derselbe als ein, schon vom Tode Heinrich's VI. an, hinsiechender und bedeutungsloser Herrscher dargestellt sei, so dürfte dies Bedauern nur ein weiterer Beleg für seine unrichtige Auffassung der Aufgabe des historischen Dramas sein. Im Vergleich zu der in Heinrich VI. zu weit getriebenen, der dramatischen Einheit schädlichen Anlehnung an das historische Detail des Bürgerkrieges, bekundet Shakespeare gerade in dieser Ausscheidung der völlig undramatisirbaren Regierungszeit Eduard's einen grossen Fortschritt in seiner Kunst. Indem er, der zu Grunde gelegten historischen Idee entsprechend, Richard's Charakter aus den Schlachten, Sünden und Verräthereien des Bürgerkrieges herauswachsen liess, um das unglückliche Land dem Höhepunkt seiner Leiden und, jenseits desselben, dem Morgenroth einer besseren Zukunft entgegenzuführen, wäre es so unpoetisch wie unökonomisch gewesen, die nach den Zufällen historischer Facticität dazwischen fallende, verhältnissmässig ruhige, aber für die Schlussentwickelung bedeutungslose Episode von Eduard's Regierung dramatisiren, und die mit Richard ihrem Ende zudrängende Handlung aufhalten zu wollen. Was sollte Richard in einem Drama Eduard IV. für eine Rolle spielen? Konnte diese »schwarze Gewitterwolke«, um mit Schlegel zu reden, deren Aufsteigen wir in Heinrich VI. verfolgten, noch ein ganzes Drama hindurch unbeweglich am Horizont schweben bleiben? Shakespeare hat der wirklichen Geschichte, wie der geschichtlichen Idee seines Historiencyklus, vollkommen Genüge geleistet, indem er aus der Regierungszeit Eduard's IV. nur die Ueppigkeit und Sittenlosigkeit hervorhob, welche auf die Greuel des Bürgerkrieges folgte, — die Cäsarenwollust (Eduard IV.), als klassische Station auf dem Wege von der Schwäche (Heinrich VI.) zur äussersten Tyrannei (Richard III.). Durchaus will ich hiermit indess nicht gesagt haben, dass Shakespeare nach einem solchen abstracten Schema gearbeitet habe; in dieser Frage konnte die dichterische Intuition auf den gleichen Weg führen, wie die dramaturgische Erwägung.

Zu dem Monologe (A. I, Sc. 1) zurückkehrend, so gipfelt sich auch hier wieder Richard's Lebensanschauung in den Worten:

Ich nun in dieser schlaffen Friedenszeit
Weiss keine Lust, die Zeit mir zu vertreiben,
Als meinen Schatten in der Sonne späh'n
Und meine eig'ne Missgestalt erörtern;
Und darum, weil ich nicht als ein Verliebter
Kann kürzen diese fein beredten Tage,
Bin ich gewillt ein Bösewicht zu werden,
Und Feind den eitlen Freuden dieser Tage.

Unmittelbar darauf wendet er sich der ferneren Durchführung seiner finsteren Pläne zu, dem Verderben seines älteren Bruders Clarence:

Anschläge mach' ich, schlimme Einleitungen,
Durch trunk'ne Weissagungen, Schriften, Träume,
Um meinen Bruder Clarence und den König
In Todesfeindschaft einander zu verhetzen;
Und ist nur König Eduard treu und ächt,
Wie ich verschmitzt, falsch und verrätherisch,
So muss heut Clarence eng verhaftet werden,
Für eine Weissagung, die sagt, das G
Den Erben Eduard's nach dem Leben steh'.

Im letzten Monolog Richard's in Heinrich VI. hiess es schon:

Clarence, gieb Acht, du stehst im Lichte mir,
Doch einen schwarzen Tag such' ich dir aus;
Denn solche Weissagung flüstr' ich umher,
Dass Eduard für sein Leben fürchten soll.

Diese letzteren Zeilen aus Heinrich VI. dürften in der That den oben citirten aus dem Monolog in Richard III. weit vorzuziehen sein, indem sie die kommenden Ereignisse nur andeuten, nicht in so detaillirter, mit dem Wesen des Monologs unvereinbarer Weise ausplaudern. Wenn man einmal, wie die meisten Bühnen thun, Stellen aus jenem letzten Monologe in Heinrich VI. (hauptsächlich um das »Ich bin ich selbst allein« anzubringen) in diesen ersten Monolog in Richard III. herüber nehmen, auch zugleich kürzen will, so dürfte es sich noch am ersten empfehlen, die citirten neun Verse aus Richard III. durch die letzt citirten vier Verse aus Heinrich VI. zu ersetzen. Diese neun Verse bilden ohnedies den schwächsten Theil des berühmten Monologs; Shakespeare hätte jedenfalls eine bessere Motivirung für die Aufstachelung Eduard's ersinnen sollen, die er auch bei Holinshed in dem heftigen und ehrgeizigen Gebahren des unruhigen Clarence leicht finden konnte. Holinshed erwähnt zwar

auch jener Prophezeiung als eines im Volk umlaufenden Gerüchts; Richard als den Erfinder desselben hinzustellen ist aber ein um so grösserer Fehler im Drama, als es nahe lag, das gefährliche G, wodurch Eduard's Stamm enterbt werden sollte, auf den Titel Richard's, Gloster, statt auf den Vornamen des Clarence, George, zu beziehen.*) Hier liegt also in der That ein Einzelfall vor, wo Rümelin's allgemein gehaltener Tadel der unzureichenden oder mangelhaften Motivirung zutrifft.

Unmittelbar an den Monolog schliesst sich nun die weitere Entwickelung von Clarence's Schicksal, welcher wir im Zusammenhang bis zu dessen Tode (A. I, Sc. 4) folgen wollen. Was zunächst Shakespeare's Verhalten zu seiner Quelle betrifft, so begehen Horace Walpole, wie Courtenay**) den in viele spätere Beurtheilungen übergegangenen Fehler, zu behaupten, der Antheil Richard's an Clarence's Ermordung sei eine freie Erfindung Shakespeare's, um diesen zu schwärzen. Sie haben eben den Text der Chronik nicht genau genug durchforscht. Wo Holinshed (p. 703) zum ersten Mal in der Geschichte Eduard's IV. über den Tod des Clarence und die ihn begleitenden Umstände referirt, und wo Shakespeare auch jene Prophezeiung bezüglich des G, die später (A. II, Sc. 1) geschilderte Reue Eduard's über Clarence's Verurtheilung, sowie auch die Sage mit dem Malvasierfasse (offenbar die populäre Version von Clarence's Tod) erwähnt fand, da allerdings steht kein Wort von einer Mitschuld oder Anstiftung Richard's. Allein Walpole und Courtenay haben übersehen, dass Holinshed in dem, für Shakespeare's Charakteristik und Geschichtsbehandlung maassgebenden, More'schen Abschnitt der Chronik (p. 712) abermals auf Clarence's Tod zurückkommt und hier, als die Meinung bedeutender Persönlichkeiten, den Verdacht ausspricht, dass Richard den Tod des Clarence herbei-

*) Holinshed sagt sogar ausdrücklich (S. 703), dass man im Volke, nach Eduard's Tode und Richard's Usurpation, jene Prophezeiung auf Gloster bezogen habe.

**) *Th. P. Courtenay, Commentaries on the historical plays of Shakespeare. II. 71, This is one of the cases in which Shakespeare has gone beyond his authorities, in order to blacken Richard. Not a word is said by Holinshed or More of Richard's participation of the murder.* — Ich bin übrigens weit entfernt im Allgemeinen Courtenay's grosses Verdienst zu bestreiten, zuerst die Historien Shakespeare's einer genauen Vergleichung mit ihren Quellen unterzogen und das Verhältniss der Letzteren zur geschichtlichen Wahrheit erörtert zu haben; er hätte nur etwas schärfer prüfen müssen.

geführt habe, um sich den Weg zur Krone zu bahnen.*) Shakespeare war also nicht bloss nach seiner Quelle, sondern, wie sich bestimmt behaupten lässt, auch durch den damaligen allgemeinen Volksglauben berechtigt, Richard für den Anstifter dieses Mordes zu halten, fand überdies auch bei Holinshed die Andeutung über die von Richard beobachtete Tactik einer äusserlichen Parteinahme für Clarence, während er heimlich gegen ihn wirkte. Indirect beweist schon der Titel der ersten Quartausgabe: *The Tragedy of King Richard the third. Containing his treacherous Plots against his brother Clarence* u. s. w., dass der damalige Volksglaube Richard für den Mörder hielt; denn es ist undenkbar, dass Shakespeare, oder die Herausgeber, an so hervorragender Stelle einer geschichtlichen Thatsache erwähnt hätten, wenn diese nicht allgemein gekannt war und geglaubt wurde. Auch in einem älteren vorshakespeare'schen Stück: *The true Tragedy of Richard the third,* wird von Clarence gesagt:

Who (Clarence) was attainted in King Edward's raigne
Falsly of Treason to his royaltie,
Imprisoned in the Tower was most unnaturally,
By his own brother, shame to parents stocke,
By Glosters Duke drowned in a butt of wine.

Nach dem Monolog also tritt der verhaftete Clarence auf, begleitet von dem menschlich fühlenden, aber jede eigene Meinung oder Regung hinter des jeweiligen Machthabers Befehl zurückdrängenden Brakenbury, dem Fanatiker des blinden Gehorsams, der den

*) Geschichtlich ist Richard von jeder Theilnahme an dem Mord des Clarence freizusprechen, dessen ihn nur die tudoristischen Schriftsteller beschuldigen. Der *Croyland Continuator* erwähnt auch nichts hiervon. Es steht heute für alle Geschichtsforscher fest, dass Clarence nur auf Andringen seines Bruders, des Königs Eduard IV., von dem Parlament des Hochverraths angeklagt und bald darauf im Tower heimlich hingerichtet wurde. Früher hatte zwischen Clarence und Richard allerdings ein Streit bestanden wegen Theilung des Erbes ihrer Frauen, der Töchter Warwick's; er war jedoch durch parlamentarischen Schiedsspruch geschlichtet worden. Holinshed erwähnt dieses Streites gar nicht, und bei Shakespeare erscheint ihr brüderliches Verhältniss stets als ein ungetrübtes. — Offenbar fürchtete Eduard den unruhigen, ehrgeizigen Clarence; unter den Anklagepunkten wird besonders hervorgehoben, dass er noch eine Abschrift des Parlamentsbeschlusses aufbewahre, wonach ihm, während der Zeit seines Abfalls von Eduard, die eventuelle Thronfolge der Lancasters zugesichert worden war. Eduard liess diesen Parlamentsbeschluss noch ganz besonders widerrufen. Der geschichtliche Clarence war jedenfalls ein höchst unruhiger, ehrgeiziger Kopf.

Clarence, wie die Söhne Eduard's*) ruhig morden lässt, wenn nur der Befehl formell in Ordnung ist. Richard beginnt nun hier vor dem Hörer jenes Talent zu entfalten, welches die Tragödie zu einem Hohenliede der Verstellungskunst und Heuchelei stempelt, wie nie ein zweites geschrieben ward. Mit welcher Meisterschaft trifft er den biederen Ton des besorgten Bruders, wie weiss er sich als gleich bedroht durch die Partei der Königin darzustellen (»Wir sind nicht sicher, Clarence, sind nicht sicher,«) wie natürlich, unter Hinweisung auf den gleichen Vorgang mit Hastings, den Verdacht der Anstiftung auf jene Partei hinzulenken!**) Wie rührend klingt beim Abschied seine Versicherung der Theilnahme, seine Zusicherung der Hülfe, und hinterher wie gellend der Hohn, mit dem er ihm nachruft:

Geh' nur des Weg's, den du nie wiederkehrst,
Einfält'ger Clarence! So sehr lieb' ich dich,
Ich sende bald dem Himmel deine Seele,
Wenn er die Gab' aus uns'rer Hand will nehmen.

Nach der kurzen Unterredung mit dem der Haft entlassenen treuesten Anhänger der Yorks, Hastings, den er zur Rache gegen die Partei der Königin anstachelt, schliesst die Scene mit einem ferneren Monolog, der die Absicht, das Werk mit Clarence zu vollenden und zugleich den ferneren Vorsatz, um Anna, des ermordeten Eduard Wittwe zu werben, ausspricht.

Dem Ende des unglücklichen Clarence ist am Schlusse des Aktes (A. I, Sc. 4) eine der ergreifendsten Scenen gewidmet, die aus Shakespeare's Feder geflossen sind. Der volle Eindruck, den dieselbe zu machen fähig wäre, wird allerdings durch den Umstand beeinträchtigt, dass in Heinrich VI. der Charakterentwicklung und den Thaten des Clarence zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt ist. Sein Abfall von Eduard und der Sache seines Hauses (3. Theil, A. IV, Sc. 1) aus höchst selbstsüchtigen Motiven, Neid gegen die mit reichen Erbinnen vermählten Verwandten der Königin, ist zwar etwas ausführlicher geschildert, seine Wiedervereinigung mit dem

*) Nach More (Holinshed p. 734) empfing Brakenbury zuerst von Richard directen Befehl die Prinzen zu ermorden, was er jedoch verweigerte; auf späteren schriftlichen Befehl Richard's (p. 735) lieferte er jedoch den Schlüssel an Tyrrel aus.

**) More (Holinshed p. 712) erwähnt ausdrücklich, dass dieser Verdacht bestanden habe.

Bruder (A. V, Sc. 1) dagegen gar nicht motivirt und läuft Clarence überhaupt bei Shakespeare unter der grossen Zahl der grundsatzlosen, egoistischen Parteigänger, die der Bürgerkrieg erzog, nur so mit unter. Es kommt uns daher etwas fremdartig vor, wenn plötzlich der bis dahin verhältnissmässig unbedeutende Clarence in der wunderbar ergreifenden Erzählung seines Traums, in den Betheuerungen seiner tiefen Reue und brüderlichen Liebe, sowie in dem darauf folgenden Gespräch mit den von Richard entsandten Mördern, plötzlich unsere Theilnahme, unser Mitgefühl im allerhöchsten Grade in Anspruch nimmt, wenn wir die furchtbarsten Gewissensqualen ausgemalt finden über Verbrechen und Sünden, die uns in dem Meer von Verbrechen und Sünden, welches die vorhergehenden Dramen umfasssen, gar nicht besonders aufgefallen waren. Ein Medusenhaupt ist in der That auf den Körper eines Kindes gesetzt. Der Leser oder Hörer muss in sich das mangelhaft gezeichnete Bild des Clarence zu ergänzen suchen; er fasse ihn als den Typus jener, unter Mord und Verrath im Giftpfuhl des Bürgerkrieges gross gewordenen Parteigänger auf und die Traum- und Mörderscenen werden ihm nicht mehr als so fremdartige Einschiebsel erscheinen, sondern sich mit dem ganzen Bau der gewaltigen Tragödie organischer verbinden und ihre grandiose Einwirkung nicht verfehlen.*)

Ueber die ästhetische Berechtigung, dem unheimlichen Gespräch des hartgesottenen ersten, und des vorübergehend noch an menschlichen Regungen leidenden zweiten Mörders einen komischen Anstrich zu geben, lässt sich streiten, obgleich diese Episode selbst nach Lessing's strenger Regel hier zulässig erscheint.**) Soll der Bühnenerfolg den Ausschlag geben, so spricht er jedenfalls für Beibehaltung der komischen Episode, welche leider oft, z. B. in der Berliner Bearbeitung, bis zur vollständigen Verwischung der beiden, so interessant contrastirenden Mördercharaktere zusammen gestrichen wird

*) Diese Traum-Erzählung, wenn sie so vollendet wie von Fichtner am Wiener Hofburgtheater gesprochen wird, macht einen furchtbar erschütternden Eindruck; dass sie in den englischen Bühenbearbeitungen weggelassen wird, zeigt grossen Mangel an ästhetischem Gefühl. So klein die Rolle des Clarence ist, einen so tüchtigen Repräsentanten verlangt sie, wenn die Traumscene zur vollen Wirkung gelangen soll.

**) Rümelin (S. 44) wird mit der Tendenz der komischen Episoden rasch fertig; sie sind »Shakespeare dem Dichter von Shakespeare dem Theateractionär dictirt worden!« Basta!

und in solchem Falle lieber, wie auf der englischen Bühne geschieht, ganz weggelassen werden sollte. Jedenfalls hat Shakespeare richtig gefühlt, dass in der düsteren Atmosphäre dieses Trauerspiels nur dem wirklichen Galgenhumor ein Platz eingeräumt werden könne; die quantitative Einschränkung der komischen Episoden zeichnet übrigens diese Tragödie vor manchen späteren Werken aus.

Nicht ohne Bedeutung für Richard's Charakteristik sind schliesslich in dem Gespräch des Clarence mit den Mördern dessen Ausdrücke über seinen Bruder eingefügt. Er will nicht glauben, das Richard sie gesandt:

O nein, verleumd' ihn nicht, denn er ist mild.

und wieder:

Es kann nicht sein, er weinte um mein Unglück,
Schloss in die Arme mich und schwor mit Schluchzen
Mir eifrig meine Freiheit auszuwirken.

Man halte im Auge, wie consequent Richard's Verstellungskunst von jeher gewesen, um sich die Erfolge zu erklären, welche er dadurch später bei anderen erzielt, die ihn nicht einmal so genau kennen konnten, als der eigene Bruder. Auch der andere Bruder, König Eduard, hat im Drama keine Ahnung von Richard's Intriguen.

So ist das erste Opfer von Richard's Heuchelei gefallen.

Wir kommen nun zu jener berühmten, von Steevens „*ridiculous and improbable*", von Rümelin (S. 106) „unsinnig und märchenhaft" genannten Werbescene um Anna, die Tochter Warwick's und Wittwe des gemordeten Lancaster-Prinzen Eduard.*) Sie bildet den Stein des Anstosses für fast alle Kritiker des vorigen (nur der einzige Horace Walpole bezeichnete bereits 1767 diese Scene als bewunderungswürdig) und für viele des jetzigen Jahrhunderts. Der erste unbefangene Eindruck beim Lesen dieser Scene kann allerdings nur ein abstossender, fast widerwärtiger sein; insbesondere muss sie diesen Eindruck auf Frauen machen, gegen deren Bewunderung für Shakespeare man sich überhaupt etwas misstrauisch verhalten soll. Aber weder bei Shakespeare noch bei irgend einem

*) Nach dem *Croyland Continuator* wäre Anna mit dem bei seinem Tode erst 18 Jahre zählenden Prinzen Eduard nur verlobt *(betrothed)*, noch nicht vermählt gewesen; diese Ansicht theilt auch Pauli.

dramatischen Dichter alter oder neuer Zeit dürfte ein zweites Beispiel aufzutreiben sein, wie diametral verschieden die Eindrücke einer vollendeten theatralischen Vorstellung von dem ersten Eindruck beim Lesen eines Dramas sein können, als gerade bei dieser Scene.

Obwohl ein geschichtliches Factum aus Richard's Leben behandelnd, trägt die Werbescene um Anna doch mehr einen episodischen Charakter, insofern man nämlich den Fortschritt der Handlung ins Auge fasst; auch ist alles, bis auf die nackte Thatsache der Verbindung Richard's und Anna's, deren er bei Holinshed nachträglich erwähnt fand, freie Erfindung Shakespeare's. Dass der Dichter die Scene in dem gedachten Sinne, also episodisch, aufgefasst hat, bezeugt auch die vollkommene Abwesenheit jeder objectiven Motivirung dieses Schrittes.*) Richard will (A. I, Sc. 1) Anna heirathen:

aus Liebe nicht sowohl,
Als and'rer tief versteckter Zwecke halb.

Diese versteckten Zwecke treten aber nirgendwo in dem ferneren Verlauf des Dramas hervor. Shakespeare motivirt die Inconsequenz nicht genügend, denjenigen das Gebiet der Liebe betreten zu lassen, welcher sich in seinen Monologen als davon ausgeschlossen erklärt, auf diese Ausschliessung gerade die Berechtigung seines ehrgeizigen Strebens casuistisch aufgebaut hatte. Anna wird also nicht ihrer selbst wegen, nicht als nothwendiger Baustein für den Fortgang der Handlung, sondern nur als menschliches Requisit für die Charakterzeichnung Richard's auf die Bühne gebracht; vorher

---

*) Die Heirathen beider Brüder waren unzweifelhaft nur durch Rücksichten auf die ungeheuren Reichthümer der Nevils, verdoppelt durch die Heirath von Warwick's Vater mit der Erbin der Familie Beauchamp, dictirt worden; die unnatürlichen Schwiegersöhne liessen es auch geschehen, dass die Wittwe Warwick's noch bei Lebzeiten durch Parlamentsbeschluss aller ihr persönlich gehörigen Güter beraubt wurde; dem *Croyland Continuator* zufolge wäre dies allerdings auf Anstiften des Königs Eduard selbst erfolgt. Derselbe Chronist erzählt die Anekdote (mehr ist es wohl nicht), dass Clarence Anna, als Milchmädchen verkleidet, in London versteckt gehalten habe, um sie vor Richard zu verbergen. — Was den Zeitpunkt der Verbindung Richard's mit Anna betrifft, so hat Shakespeare denselben nach dramatischen Motiven bestimmt; geschichtlich fand diese Verbindung erst zwei Jahre nach der Beerdigung Heinrich's VI. in Chertsey statt, sowie des Clarence Verhaftung, die im Drama der Werbung Richard's vorangeht, vier Jahre später fällt.

war von ihr keine Rede und nachher tritt sie nur leidend und büssend auf.*) Es handelte sich für Shakespeare offenbar darum, eine Situation zu ersinnen, in welcher die denkbar höchste Leistung, das eigentliche Meisterstück der Heuchelei und Verstellungskunst, zur Entfaltung gelangen könnte. Dass man hierin nicht weiter gehen kann, als eine Wittwe zu freien, deren Gatten und Schwiegervater man soeben ermordet hat, darüber herrscht wohl Stimmeneinhelligkeit. Ob aber Shakespeare nicht vielmehr zu weit über alle ästhetischen und ethischen Grenzen hinausgegangen, das ist die Frage. Als ich das Stück zuerst las, bejahte ich sie; als ich es zuerst aufführen sah, wurde die Meinung erschüttert. Und bei ruhiger Betrachtung fand ich immer mehr, dass der letztere Eindruck im Allgemeinen der richtigere sei, dass die scenische Darstellung den Verstand nicht überrumpelt hatte, sondern ihm nur in der richtigen Auffassung zu Hülfe gekommen war.

Um diese Scene in heutiger Zeit richtig würdigen zu können, dazu reicht allerdings nicht aus, dass man lediglich ein offenes, gesundes Auffassungsvermögen, eine allgemeine ästhetische Bildung mitbringe; es wird unumgänglich nothwendig, den Schauplatz der Scene, die begleitenden und mitwirkenden Umstände, die Voraussetzungen zu studiren, unter denen das anscheinend unerhörte Ereigniss vor sich ging. Für Shakespeare's Publikum lag das Verständniss, wie wir sehen werden, viel näher.

*) Von einer unglücklichen Ehe Richard's mit Anna weiss die Geschichte nichts; es ist dies, wie die ganze Werbegeschichte, freie Erfindung Shakespeare's, der bei Holinshed hierüber durchaus nichts vorfand. Dagegen wird dort der bestimmte Verdacht ausgesprochen, dass Richard Anna vergiftet habe, um seine Pläne auf die Hand von Elisabeth's Tochter ausführen zu können (Holinshed p. 751). Der *Croyland Continuator* und die anderen Schriftsteller jener Periode, obgleich Letztere sämmtlich die tudoristische Wuth gegen Richard theilen, erwähnen nichts hiervon. Anna starb aller Wahrscheinlichkeit nach an einer schleichenden Krankheit im März 1485, ihr einziger 11jähriger Sohn, dessen Holinshed (p. 715. 723 u. 747) nur beiläufig, Shakespeare gar nicht erwähnt, im April 1484. Wenn übrigens Rümelin (S. 105) Shakespeare tadelt, dass er Richard's Tödtung seiner Neffen nicht durch das Project, seinen Sohn an die junge Elisabeth zu verheirathen, motivirt habe, so ist doch zu bemerken, dass unser Dichter unmöglich von einem geschichtlichen Motiv Gebrauch machen konnte, das ihm völlig fremd war; denn dass Richard jene Absicht wirklich gehegt habe, ist nur eine Vermuthung späterer Historiker.

Die nächste Berechtigung Shakespeare's an diesen Stoff heranzutreten, gab ihm die Geschichte selbst. Sehen auch heute manche Historiker in der Thatsache dieser Verbindung Richard's und Anna's nur einen weiteren Entlasstungsbeweis für Ersteren bezüglich seiner, historisch ohnedies unnachweisbaren Theilnahme an der Ermordung ihres Gatten und Schwiegervaters, so musste die Heirath doch dem Dichter und seiner Zeit, die an diese Verbrechen glaubten, genau in dem Lichte erscheinen, wie Shakespeare sie uns in dem Drama darstellt. Die Verlegung des Schauplatzes der Werbung an den Sarg des eben gemordeten Schwiegervaters ist allerdings die Zugabe einer bizarren Jugendphantasie des Dichters. Ich gebe Kreyssig Recht, wenn er in dieser Beziehung sagt, dass es keine Autorität gebe, die uns, selbst einem Shakespeare gegenüber, verpflichten könnte, unser Gefühl für Wahrheit und Natur zu verläugnen. Mit Victor Hugo möchte ich hier ausrufen: »Bewundert oder tadelt, aber thut es nicht noch einmal.« Dennoch würde man Shakespeare sehr Unrecht thun, wollte man glauben, dass er die Scene nur deshalb an den Sarg Heinrich's verlegt habe, um erst die Schwierigkeiten ins Unendliche zu steigern und sie dann um so ruhmvoller zu besiegen, was auf ein hohles Aufbauen und Niederreissen von Phrasen, auf ein Windmühlengefecht, hinausgelaufen wäre; hier liegen, wie sich ergeben wird, tiefere psychologische Motive versteckt.

Nur an Zeit und Ort der Werbung konnten also Shakespeare's Hörer Anstoss nehmen, an der Dramatisirung des Vorgangs nicht, da sie hierin nur historische Thatsachen sahen, ein charakteristisches Situationsbild aus jener Zeit des grauenhaftesten Bürgerkrieges, der alle Bande, die Staat und Gesellschaft zusammenhalten, aufgelöst, Verrath, Mord, Hinrichtungen unter Brüdern, Blutsverwandten zu gewöhnlichen, alltäglichen Vorgängen gestempelt hatte, so dass unter allen Chronisten nicht ein Einziger Worte des Erstaunens oder Abscheus findet, wenn er die Thatsache der Verbindung Anna's mit dem Ausrotter der Lancaster-Dynastie, dem Mörder ihres Gatten und Schwiegervaters, referirt. So war die Atmosphäre, in welcher die Werbung Richard's vor sich geht, in der sie Anna annimmt; der politische Mord wog eben damals nicht schwer, indem die Gewohnheit gegen solche Eindrücke abgestumpft hatte. Sich dies gegenwärtig zu halten, war aber für Shakespeare's Hörer keine schwierige Aufgabe, indem sie jene, so kurz hinter ihnen liegende

Zeit und jenes Ereigniss schon von vorn herein in einer solchen Färbung auffassten, während wir uns erst mit Mühe hinein denken müssen.

Ist es also gegenwärtig für eine richtige Würdigung nothwendig, sich auf den historischen Boden, in den Geist jener Zeit zurückzuversetzen, jene Scene gleichsam als ein Situationsbild zu betrachten, so bedarf es noch einer weitergehenden und schwierigen Anforderung an die Phantasie der Leser und Hörer. Wir müssen nämlich vollständig davon abstrahiren, wie wir selbst Richard kennen, wir müssen vielmehr ins Auge fassen, wie er bis dahin in den Augen der Welt, speciell in Anna's Augen dastand. Shakespeare hat uns diese geistige Vorarbeit nicht leicht gemacht, insbesondere durch die zu weit gehende Offenheit und Ausführlichkeit der Richard'schen Selbstgespräche; wir müssen sie gleichwohl nachholen, indem hier der hauptsächlichste Schlüssel für das richtige Verständniss der in Anna vorgehenden Umstimmung zu suchen ist. Wir haben uns also gegenwärtig zu halten, dass Richard keiner einzigen Person des Dramas in der Weise bekannt ist, wie etwa Molliere's Tartuffe schon bei Aufgang des Vorhanges bereits als Heuchler dasteht, über den höchstens noch zwei geistesbeschränkte Personen des Stücks andrer Meinung sind. Richard's Verstellungskunst, seine geheimen ehrgeizigen Absichten auf den Thron, ahnte Niemand, ausser etwa der Instinct seiner alten Mutter (A. II, Sc. 2); Beweis dafür sind die bereits citirten Worte des Clarence (A. I, Sc. 1), sowie die noch in weit späterer Periode mit tiefer Absicht Hastings in den Mund gelegten Aeusserungen (A. III, Sc. 4). In der Chronik (Holinshed p. 739) betheuert Buckingham ausdrücklich, dass er keine Ahnung von Richard's Verstellungskunst gehabt habe.

Man vergegenwärtige sich also vor allem, wie Anna keine Ahnung davon hat, dass sie es mit einem raffinirten Heuchler zu thun habe; er ist in ihren, wie in der Welt Augen der zwar grausame, aber unerschrockene, tapfere, rauh-offenherzige, der Verstellung unfähige Vorkämpfer des Hauses York, mit dem ihre Familie, bis zum Abfall ihres Vaters, von jeher aufs engste verbunden, dessen ältester Prinz Clarence, Richard's Bruder, der ebenfalls am Mord ihres Gatten theilgenommen, der Gemahl ihrer Schwester war.

Man wird zugestehen, dass unter diesen geschichtlichen und psychologischen Voraussetzungen, die den Zeitgenossen Shakespeare's nicht so fern lagen als uns, die Werbung und ihr Erfolg in einem

etwas milderen Lichte erscheinen. Indem nun unser Dichter den Zeitpunkt von Richard's Werbung, mit der Geschichte in Widerspruch, so nahe hinter die Ermordung des Prinzen Eduard und des Königs Heinrich und in des Letzteren Leichenbegängniss hinein, also an den Sarg seines Opfers verlegt, mag er für das berechtigte Sittlichkeits- und Schönheitsgefühl zu weit gegangen sein; aber jedenfalls handelte er, von dem einmal gewählten Standpunkt aus, mit tiefster Berechnung. War es nicht offenbar die Absicht des feinen Menschenkenners, die Gefühle der Prinzessin durch diese Situation aufs höchste menschliche Maass zu steigern, weil eben, und namentlich bei Frauen, die Stimmungen, in ihrem Extrem angelangt, weit leichter in die engegengesetzte Richtung umschlagen, als aus mittleren Lagen heraus? Jch glaube, Dingelstedt, in dem Anhang zu seiner bereits erwähnten neuen Bühnenbearbeitung Richard's, (Bd. III, S. 132) sagt ganz mit Recht: »Gerade das Unwahrscheinliche dieser Werbung macht ihren Erfolg wahrscheinlich. Hätte Richard die Prinzessin Anna in ihrem Gemache aufgesucht und dort in gewöhnlichem Brautwerbestyl um sie angehalten, so würde er ohne Zweifel verdientermassen abgewiesen worden sein. Dass er wie ein Raubthier sie auf offener Strasse anfällt, frappirt sie, wie ihre durch Schmerz und Trauer aufgeregte Stimmung an sich schon grosse und heftige Eindrücke begünstigt.«

Betrachten wir nun die Waffen, mit denen Richard in den Kampf geht, dessen Voraussetzungen wir kennen gelernt haben, so erscheinen sie mit feinster Kenntniss des weiblichen Wesens und der weiblichen Schwäche gewählt und in richtiger Aufeinanderfolge angewandt. Die erste auf Anna berechnete Einwirkung ist die Entfaltung rauher, männlicher Kraft und Entschlossenheit. Die an den ersten Edelmann gerichteten Schlussworte:

Schamloser Hund! steh' du, wenn ich's befehle;
Senk' die Hellbarde nicht mir vor die Brust,
Sonst, bei St. Paul, streck' ich zu Boden dich,
Und trete, Bettler, dich für deine Keckheit.

mit dem höchsten Aufwand von Kraft und Wuth herausgestossen, so dass die Träger zitternd gehorchen, verfehlen ihre Einwirkung auf Anna nicht.*) Denn kein Weib, wie immer ihr Charakter geartet

*) Auf der Bühne ist diese Stelle der gewaltigsten Wirkung fähig und zwar einer um so grösseren, je plötzlicher und unvermittelter diese höchste Stufe zorniger Aufwallung hervorbricht.

sei, kann sich dem überwältigenden Eindruck voller, männlicher Kraftentfaltung entziehen, die hier um so drastischer auf die Prinzessin wirkt, als Richard sofort, ihr gegenüber, in den entgegengesetzten Ton der höchsten Milde, ja Demuth umschlägt:*)

Sei christlich, süsse Heilige! fluche nicht!

In dem nun folgenden ersten Theil des Dialogs beobachtet Richard die Taktik, Anna's heftig erregtes Gefühl austoben, quantitativ sich erschöpfen zu lassen. Sich auf kurze Entgegnungen beschränkend, vermeidet er sie durch zu viel Widerspruch, oder durch zu stark aufgetragene Bewunderung zu reizen; er sucht sich sogar zu entschuldigen, wenigstens seinen Antheil an dem Tod ihres Gatten zu mildern, während er die Ermordung des »heiligen« Heinrich mehr mit ironischer Gleichgültigkeit behandelt. So wie er aber fühlt, dass Anna's Kraft erschöpft ist, übernimmt er nun die Führung des Dialogs, dessen zweiten Theil die Worte einleiten:

Um aus dem raschen Anlauf uns'res Witzes
In einen mehr gesetzten Ton zu fallen.

Und nun beginnt der Hauptangriff mit der Erklärung, dass lediglich ihr Reiz, der Wunsch sie zu besitzen, ihm zum zweifachen Morde die Hand geführt.**) Immer dringender, glühender wird seine Beredtsamkeit und gipfelt, wie er sie hinlänglich vorbereitet glaubt, in der meisterhaft ausgeführten Expectoration:

Ich wollt' es selbst, so stürb' ich auf einmal

die den Wendepunkt der Scene bildet. Aber was Anna bezwingt, ist nicht bloss die Wirkung der Worte an sich und der, mit dem Scheine höchster Aufrichtigkeit, ausgesprochenen Bewunderung ihrer Schönheit, wogegen noch kein Weib in der Welt unempfindlich blieb, sondern in der ganzen Situation liegt der Herz und Verstand der Prinzessin verwirrende Zauber. Eben noch die leidtragende Wittwe des letzten Sprossen eines ausgerotteten Königsgeschlechts, eine endlose Perspective des Jammers und der Niedrigkeit vor

---

*) Gervinus in seinem »Shakespeare« Bd. II, S. 126 sagt hier sehr richtig; »Man muss sich erinnern, dass die ungewohnte Milde von Unholden dreimal wirksamer ist, als die Sanftmuth der Schwachen.«

**) Nicht ganz logisch ist es allerdings von Shakespeare, hier Heinrich's und Eduard's Mord zusammenzuwerfen; denn es ist nicht einzusehen, weshalb König's Heinrich's Tod so unumgänglich nöthig war, als der Eduard's, um Richard den Weg zu Anna's Besitz zu bahnen.

Augen, ohnmächtig, einflusslos. Und plötzlich, ohne Uebergang, ohne Vorbereitung, zu ihren Füssen den als Todfeind geglaubten, mächtigen, gefürchteten Prinzen des siegenden Hauses, ihn, der nie vor einem Weib gekniet, kniend, der nie geweint, weinend, der befehlen konnte, bittend, an dessen Aufrichtigkeit zu zweifeln, Nebenabsichten zu unterstellen, kein denkbarer Grund vorlag, dessen Verstellungskunst Niemand, am wenigsten Anna, ahnte, die kräftigste Männlichkeit im Bunde mit der vollendetsten Heuchelei.

In solcher Schnelle ward mein Weiberherz
Gröblich bestrickt von seinen Honigworten.

So klagt sie später selbst (A. IV, Sc. 1). Und hatte diese Lage nicht etwas, die weibliche Schwäche Ueberwältigendes; ja musste nicht gerade die entsetzliche Frivolität in der Wahl von Zeit und Ort der Werbung die einmal unwillkürlich in die Richtung des Glaubens an Richard's Aufrichtigkeit hineingedrängten Gefühle Anna's nur noch mehr in dieser Richtung befestigen und den ersten Eindruck plötzlich in sein Gegentheil verkehren? Liegt es nicht gerade im Charakter der Frauen sich durch das ganz ungewöhnliche im Guten oder Bösen fesseln zu lassen? Anna vergisst, wie Gutzkow*) sagt, über der Grossartigkeit von Richard's Bosheit diese selbst; das geniale Ungeheuer fesselt sie.

So aussergewöhnlicher Art sind die Mittel, die Shakespeare zusammengehäuft hat, um einen unerhörten Vorgang als möglich erscheinen zu lassen. Und wer das Stück je vollendet darstellen sah, muss, wenn auch mit innerem Widerstreben, zugestehen, dass ihm in der That der Vorgang unter den gegebenen Voraussetzungen psychologisch möglich erschienen ist.**)

Nach Rümelin (S. 106) hätte Anna bloss antworten müssen: »Hier sei weder der Ort noch die Zeit mit ihm zu sprechen.« Ich glaube, die Anna, die in solcher Situation einer solchen hausbackenen Antwort fähig gewesen wäre, hätte sich noch viel leichter besiegen lassen, als Shakespeare's Anna.

Die Prinzessin hat das ihr freiwillig dargereichte Schwert

---

*) Gutzkow's Richard Savage, A. I, S. 1.

**) War es doch die Rolle Richard's III., welche dem Schauspieler Burbadge jene bekannte Einladung zu einem Stelldichein eintrug, bei der ihm Shakespeare zuvorgekommen sein soll; es befanden sich also Gesinnungsgenossinnen der Anna auch unter den Zuschauern.

weggeworfen; ihre Niederlage ist entschieden. Den letzten dritten Theil des Dialogs widmet Richard nun, mit wo möglich noch raffinirterer Dialektik, der Befestigung seines Sieges. Er vermeidet dabei jede direkte Werbung; er provocirt keine Geständnisse, weil er weiss, dass hierfür Anna doch noch nicht reif ist; er sucht sie nur von seiner Liebe, seiner Reue noch mehr zu überzeugen und tritt schliesslich bloss mit der bescheidenen Bitte hervor, ihm die fernere Bestattung der Leiche zu überlassen und, nachdem er »reuevoll König Heinrich's Grab genetzt mit Thränen«, zu gestatten, »in aller schuld'gen Ehr' sie zu besuchen.« Man sieht Anna's Fall voraus, aber er vollzieht sich nicht auf der Bühne; dies Maass hat Shakespeare weislich inne gehalten und die Darstellerin der Rolle hat sich zu hüten, hierüber hinaus zu gehen. Auch muss ihr Abgang von der Scene deutlich darthun, wie dieser ungeheure Widerstreit der Gefühle Sinne und Verstand gleichsam gefangen genommen halten;*) selbst ein momentaner Rückfall in die früheren Gefühle des Schreckens und Abscheus, sobald sie der fascinirenden Gewalt seines Blicks, seiner Rede entrückt ist, darf beim Abgang mimisch angedeutet werden.

Nur in Einer Stelle dieses Dialogs scheint Anna die Grenzen des blossen Vorspiels ihrer Niederlage zu überschreiten; es betrifft dies die Annahme des ihr von Gloster dargebotenen Ringes, womit (für unsere heutige Auffassung allerdings mehr als für die damalige Zeit) die wirkliche Verlobung schon symbolisch vollzdgen wird. Es heisst bei Schlegel, auf den allgemein gangbaren Text gegründet:

Gloster.
Tragt diesen Ring von mir.

Anna.
Annehmen ist nicht geben. (Sie steckt den Ring an.)

Gloster.
Sieh', wie der Ring umfasset deinen Finger,
So schliesst dein Busen ein mein armes Herz u. s. w.

Es ist kaum zu leugnen, dass diese Stelle das Gefühl stark verletzt, so wie sie auch nicht zu der Färbung des übrigen Dialogs passt. Nun möchte ich aber darauf aufmerksam machen, dass die Antwort der Anna: »Annehmen ist nicht geben« (*to take is not to*

*) Meisterhaft gab Frl. Janauschek die Rolle der Anna; von ihr und Herrn Lehfeld sah ich überhaupt diese Scene am vollendetsten dargestellt.

give), sich nur in den alten Quartausgaben findet; sie fehlt in sämmtlichen Folios, die doch gerade bei diesem Stücke fast allgemein als die beste Textgrundlage anerkannt werden.*) Der Druckfehler, dass in der Folio vor der Anrede Richard's *„Vouchsafe to weare this ring“* die Namenbezeichnung fehlt, so dass diese Zeile also ganz sinnlos noch der vorhergegangenen Antwort der Anna *(All men I hope liue so)* zufällt, hat doch mit der Weglassung jener Zeile der Quartos *„to take is not to give“* gar keinen Zusammenhang. Mit dem gebührenden Respect vor unseren gelehrten Shakespeare-Philologen, die unstreitig nach allen Regeln und Analogien einer rationellen Textkritik verfahren sind, indem sie jene Antwort der Anna aus den Quartos aufnahmen, möchte ich doch die Frage aufwerfen, ob die Auslassung des Namens Richard, oder vielmehr dessen Verschieben vor die folgende Zeile, nicht einfach auf Rechnung des Setzers der Folio gehört, ob aber die Streichung der Antwort Anna's nicht von Shakespeare selbst vorgenommen sein kann? Sagt doch Delius in der Vorrede zu Richard III. ganz ausdrücklich, dass die Folio von 1623 bei diesem Stück die Quartos (speciell die von 1602) nur partiell benutzt habe, ihr im Uebrigen aber ein Bühnenmanuscript Shakespeare's zu Grunde gelegen haben müsse, und dass die wesentlichsten Aenderungen der Folio gegen die Quartos nur von Shakespeare's Hand herrühren könnten. Warum soll nicht Shakespeare in reiferen Jahren das Ungebührliche jener Stelle gefühlt haben wie wir? Warum sollen wir ohne zwingenden Grund einen ästhetischen Schnitzer in unsere Textrevisionen hineintragen, den der allgemein anerkannte Grundtext nicht enthält? Denn man beachte wohl, dass Gloster's Anrede: »Tragt diesen Ring von mir« keine Frage ist, auf die eine Antwort nöthig wäre.

Ein unscheinbarer Umstand bestärkt mich noch in der Meinung, dass die Streichung der Antwort Anna's absichtlich von Shakespeare vorgenommen worden ist. Indem die Folio von 1623 nämlich die Zeile der Quartos »*to take is not to give*« weglässt, verändert sie zugleich in dem folgenden Vers: »*Look how this ring*« das *this ring*

---

*) In der Folio von 1623 heisst es wörtlich:
Richard. *But shall I liue in hope.*
Anna. *All men I hope liue so.*
Vouchsafe to weare this ring.
Richard. *Look how my Ring incompasseth thy finger etc.*

der Quarto in *my ring.* Blieb *this* stehen, so hätte sich nämlich, da in der Folio die vorhergehende Zeile lautete: «*vouchsafe to weare this ring,* das *this ring* in zwei aufeinanderfolgenden Zeilen wiederholt, was euphonisch störend gewesen wäre, während dies in den Quartos, wegen des dazwischen stehenden Verses, durchaus nicht auffallen konnte. Denkbar ist allerdings auch, dass die Aenderung *my ring* als Gegensatz zu dem nachfolgenden *thy finger* vorgenommen worden ist.

Weit unberechtigter aber noch als die Aufnahme der Antwort Anna's: »Annehmen ist nicht geben« finde ich die Bühnenweisung: »*She puts on the ring*,« obgleich sie von fast allen unseren Textrevisoren, selbst den bedeutendsten derselben, wie Dyce und Delius, aufgenommen worden ist. Diese Bühnenweisung ist weder in den Quartos noch in den Folios enthalten und erst 1765 von Johnson, dem jedes tiefere Verständniss Shakespeare's fehlte, als Conjectur beigefügt worden. In der *Cambridge Edition* ist sie auch weggelassen.

Selbst wenn nur diese Bühnenweisung beseitigt wird, wieviel mehr noch durch Weglassung der wirklich banalen Antwort Anna's, muss die Darstellung unendlich gewinnen. Statt dass Anna den Ring ausdrücklich annimmt und sich selbst ansteckt, haben wir uns Richard zu denken, wie er ihr denselben, vielleicht während sie sich leicht abwendet, sogar widerstrebt, an den Finger steckt*) und nun das Gespräch, um jede zustimmende oder ablehnende Aeusserung abzuschneiden, auf einen anderen Gegenstand (seine Bitte ihr nach Crosby Place folgen zu dürfen) überführt. Man wird gestehen, dass hiermit, indem Anna nur leidend, nicht handelnd mitwirkt, die Ringscene ihr specifisch Widerwärtiges verliert und dürften obige Argumente jedenfalls für ausreichend zu erachten sein, in der Bühnenbearbeitung einfach der Folio zu folgen und die Scene, vorstehenden Andeutungen gemäss, darzustellen. Die englischen Bühnenbearbeitungen Richard's III. lassen die Ringscene gänzlich weg, während sie umgekehrt auf allen deutschen Bühnen, die ich kenne, auch nach der unbedingt vorzüglichsten Bearbeitung, der neuen Dingelstedt'schen, wörtlich nach Schlegel und mit getreuer Befolgung der Johnson'schen Bühnenweisung dargestellt wird.

---

*) In Capell's Ausgabe von 1768 ist das Ansteken des Ringes durch beigefügte Bühnenweisung (*putting it on*) ebenfalls an Richard übertragen; Capell's Conjecturen beanspruchen aber jedenfalls eine weit grössere Bedeutung, als die von Johnson.

Ich möchte diese Besprechung der Werbescene mit einigen Bemerkungen über den Charakter der Anna schliessen. Es haben nämlich, bis auf die neuesten Zeiten, viele, ja fast alle Aesthetiker geglaubt, den Sieg Richard's dadurch erklären zu müssen, dass sie Anna's sittlichen Werth herabdrücken, sie gleichsam als leichte Prise darstellen. Der allgemeinen Anschauung ihrer Zeit folgend und die psychologischen Mittel Richard's, sowie die Hülfsmittel der Situation unterschätzend, kann es nicht auffallen, wenn die Aesthetiker des vorigen Jahrhunderts in dieser Richtung gerade am weitesten gehen. In der That giebt der älteste derselben, der meines Wissens über diese Tragödie geschrieben, nämlich Richardson, ein Charakterbild der Anna, wonach es gewiss keines so eingefleischten, höchstens eines sehr mittelmässigen Teufels bedurft hätte, sie zu besiegen. Richardsohn findet gleichsam den einzig möglichen Schlüssel zur Rechtfertigung der Scene in Anna's erbärmlichem Charakter.*) Heftigkeit, Frivolität, Eitelkeit, Flüchtigkeit sollen den Grundzug ihres Wesens ausmachen; Richard hat also nur über diese niedrigen Stufen wegzuschreiten, um zu siegen. Wenn auch nicht so weit gehend, so variiren doch die meisten späteren Aesthetiker dieses Thema in ähnlichem Sinne. Für Gervinus erregt sie »in ihrer hinfälligen Weiblichkeit weniger Verachtung als Mitleid«; auch für Dingelstedt ist Anna eine »junge, unerfahrene, vielleicht unbedeutende Dame«.

Ich möchte dagegen nicht glauben, dass es irgendwie Shakespeare's Intention gewesen, Richard's Sieg durch Herabdrückung Anna's erleichtert zu sehen. Und wie Richardson, aus Richard's Auftreten gegen Anna, deren Charakter bis in solches Detail hinein im Reflex erkennen zu können glaubt, wozu doch wohl ein übernatürlicher Scharfblick gehören würde, so ist es, meiner Ansicht nach, natürlicher und logischer, aus dem späteren Auftreten Anna's ihr Charakterbild zu ergänzen. In diesen späteren Scenen (insbesondere A. IV, Sc. 1) ist sie die »gute Tante Anna«, die selbst von der

---

*) *Richardson, Essays on Shakespeare's Dramatic Characters. London 1784, p. 18. Anne is represented by the poet of a mind altogether frivolous, incapable of deep affection, guided by no steady principles of virtue, produced or strengthened by reason and reflection; the prey of vanity, which is her ruling passion, susceptible of every feeling and emotion; sincere in their expression, while they last, but hardly capable of distinguishing of one more than another and so exposed alike to the influence of good and of bad impressions.*

durch sie verdrängten Königin Elisabeth beklagte, von ihrer ganzen Umgebung geliebte, ihre einstige Schwäche mit blutigen Thränen beweinende Dulderin, für welche die Nachricht ihrer bevorstehenden Krönung keine Freude, sondern nur eine neue Marter ist:

> O wollte Gott, es wär' der Zirkelreif
> Von Gold, der meine Stirn umschliessen soll,
> Rothglühn'der Stahl und sengte mein Gehirn.

Es ist kein psychologischer Widerspruch, sich die Anna, die Tochter des »Königsmachers« Warwick, ursprünglich heftig oder stolz zu denken; solche Eigenschaften im Weibe können durch die eiserne Hand des Schicksals zu der Demuth ihres späteren Auftretens herabgedrückt worden sein; das Unglück mag sie von diesen und anderen Schlacken geläutert haben. Aber den wirklichen Grundzug der Charaktere dreht das Schicksal nicht um, aus wirklich niedrigen Menschen macht das Unglück keine edlen. Aus Richardson's Charakteristik der Anna konnte sich das ergreifende Schlussbild, welches Shakespeare von ihr giebt, psychologisch nicht entwickeln, und ich bin gerade umgekehrt der Ansicht, dass Anna's späteres Auftreten, neben dem versöhnenden Eindruck ihrer Reue, der in diesem Schauergemälde doppelt wohl thut, gerade deshalb vom Dichter angeordnet worden ist, um alle niedrigen Deutungen ihres primitiven Charakters auszuschliessen. Welches höhere Interesse kann jene Werbescene beanspruchen, wenn man sich Anna als schlecht, ja wenn man sie sich nur als geistig unbedeutend vorstellt? Ich glaube, Shakespeare will sie, intellectuell wie moralisch, als eine Tochter von Eva's Stamm, mit den normalen Schwächen, insbesondere der normalen Eitelkeit ihres Geschlechts, behaftet angesehen wissen; nichts mehr, nichts weniger. *Frailty, thy name is woman.* Wenn Anna hier nicht zugleich eine Gattungspräsentantin wäre, wo läge der tiefere Reiz dieser Scene?

Gloster selbst, in dem höhnischen Monolog, der die Scene schliesst:

> Ward je in dieser Laun' ein Weib gefreit?
> Ward je in dieser Laun' ein Weib gewonnen?

jubelt über den Erfolg seines Probestücks der Heuchelei, die ihm sogar das Gebiet der Liebe, von dem er sich in seinen finsteren Selbstgesprächen selbst ausgeschlossen erklärte, aufgeschlossen hat. Dieser Monolog ist überhaupt einer der meisterhaftesten, die Richard in den Mund gelegt werden; es ist der Teufel selbst, welcher sein

Opfer höhnt, das zweite Opfer seiner höllischen Verstellungskunst, das wir geistig und später körperlich morden sehen. Anna wird nämlich später, wie Holinshed andeutet und wie zu Shakespeare's Zeiten die Tradition ging, von Richard vergiftet, um der Werbung um die Hand der jungen Elisabeth, die zur weiteren Entwickelung des Stückes gehört, Platz zu machen. Sie wird beseitigt ohne viel Worte (A. III, Sc. 4), wie ein überflüssig gewordenes Möbel:

Und Anna sagte gute Nacht der Welt.

Nie hat sich ein Dichter eine kühnere, vermessenere Aufgabe gestellt als diese Werbescene; nie ist aber auch eine grosse Aufgabe grösser gelöst worden. Wir werden übrigens später noch sehen, welche Streiflichter die Werbung um Elisabeth's Tochter auf diese Scene zurückwirft und welche Beziehungen beide zu einander haben.

Die Darstellung der kurzen Anna-Rolle erfordert grosse Mittel und tiefes Studium; ich kenne kaum eine Rolle, wo die blosse schauspielerische Intuition weniger ausreichen würde, als hier.

Verfolgen wir Richard weiter in seinen Beziehungen zu den übrigen, theils mit-, theils gegenspielenden Personen des Stücks, so haben wir es nun mit der um die Königin Elisabeth gruppirten Partei zu thun, deren volle geschichtliche Bedeutung allerdings dem Publikum Shakespeare's gegenwärtiger war als uns. Im 3. Theil von Heinrich VI. (A. IV, Sc. 1) bei Gelegenheit des Abfalls von Clarence, sowie in den Gesprächen Richard's mit diesem und Hastings, wird zwar vielfach des schrankenlosen Nepotismus Eduard's zu Gunsten der Familie seiner Frau gedacht; für den heutigen Leser ist dies jedoch noch nicht prägnant, nicht ausführlich genug, um die ominöse Wichtigkeit jener Partei in der Geschichte, wie in dem Drama vollständig zu würdigen. Ob und welchen Antheil die Königin persönlich hierbei gehabt, berührt Shakespeare nicht direct, denn Richard's desfallsige Angriffe auf sie (A. I, Sc. 3) können nicht als des Dichters Meinung gelten.

More (Holinshed p. 713) erwähnt zwar speciell der Feindschaft Elisabeth's gegen Hastings, den Eduard besonders begünstigte und der seine Ausschweifungen theilte; hiervon hat Shakespeare den Stoff zu den dessfallsigen Angriffen Richard's auf Elisabet hentnommen, während er durchaus keinen Anhalt bietet, ob dieselben begründet

seien, ob also nach des **Dichters** Meinung Elisabeth wirklich von Hastings' Verhaftung die Schuld trage. Meiner Ansicht nach soll Elisabeth, nach Shakespeare's Intention, als schuldlos und unbetheiligt an allen politischen Intriguen dastehen. Jedenfalls scheint schon aus dem Umstand, dass Eduard Elisabeth's Verwandten consequent begünstigte, auch als ein grosser Theil ihres Einflusses längst an Mistress Shore und die anderen Buhlerinnen des lüderlichen Königs übergegangen war, soviel hervorzugehen, dass Eduard in der Schöpfung dieser neuen Aristokratie nicht bloss dem Nepotismus huldigte, sondern auch ein politisches Princip verfolgte. Er hasste den alten in den Bürgerkriegen entarteten Feudaladel (sein Schlachtruf war: »Schlagt die Herren und schont die Knechte,«) weil er instinctartig die Unmöglichkeit fühlte, mit diesen Elementen ruhig regieren zu können. Anstatt aber zu den staatsklugen Mitteln des ersten Tudors Heinrich VII. zu greifen und so des Adels Einfluss dauernd zu brechen, griff Eduard zu dem unglücklichen Mittel, sich eine neue, ganz von ihm ausgehende Aristokratie, als Gegengewicht gegen die alte, zu schaffen. Er ging nun zugleich in der Begünstigung der bis dahin ziemlich obscuren und obendrein noch den Lancasters ergeben gewesenen Familie seiner Frau über alles Maass hinaus.*) Der üble Eindruck hiervon ward durch den Uebermuth

---

*) Der Vater der Königin Elisabeth wurde zum Grafen Rivers und Lord Constable von England ernannt. Er ward jedoch bereits 1469, nach der Schlacht bei Edgecote, durch Warwick und Clarence hingerichtet, zugleich mit seinem Sohne Johann, dem jüngeren Bruder Elisabeth's, welchem Eduard, obgleich er erst 20 Jahr alt war, die reiche 80jährige Herzogin von York zur Ehe gegeben hatte. Des Vaters Titel ging demnächst auf den ältesten Bruder Elisabeth's, Anton, über, welcher im Drama als Graf Rivers vorkommt. Eduard hatte denselben mit der reichen Erbin des Lord Scales vermählt. Elisabeth's Sohn erster Ehe, Thomas Grey, ward zum Marquis Dorset ernannt und mit einer Nichte des Königs, der Erbin des Herzogs von Exeter, vermählt, derselben, welche Graf Warwick für seinen Neffen begehrt hatte; für Warwick's Abfall war dieser Umstand von grossem Gewicht. Nach damaligem Recht verfügte nämlich der König über die Hand der Lehnserbinnen. Die fünf Schwestern der Königin wurden endlich mit dem Herzog von Buckingham, einem Prinzen von Geblüt, sowie mit den Erben der Grafen von Essex, Arundel und Kent und des Lord Herbert vermählt. Dass eine so maasslose Begünstigung, die noch dazu eine bisher lancastrische Familie traf, den energischen Unwillen von Clarence, Warwick und allen Yorkisten erregen musste, erscheint hiernach begreiflich.

der neugebackenen Würdenträger noch verschärft. (Vergl. die Gespräche der Bürger, A. II, Sc. 3.) Kurz der Hass gegen diese Partei ward unter den Yorkisten so allgemein, dass es Eduard's grösste Sorge noch auf dem Todtenbette war, den alten Adel mit den Verwandten der Königin auszusöhnen. Man darf sagen, dass geschichtlich jener unselige Missgriff Eduard's die Brücke zu Richard's Usurpation, zur Vernichtung seiner eigenen Dynastie geworden ist. Dies halte man im Auge, um Richard's Verhalten gegen diese Partei und die ganze folgende Geschichtsentwickelung zu erklären.

Die wichtigsten Häupter dieser Partei der Königin, wodurch die Yorkisten gespalten wurden, waren die in dem Drama auftretenden Graf Rivers, Bruder der Königin (ein schöner, geistreicher Mann, Erzieher des Thronfolgers Eduard's), ferner der Marquis von Dorset und Lord Grey, der Königin Söhne aus erster Ehe mit dem Ritter Sir John Grey; ausserdem Sir Thomas Vaughan und Andere. Vom alten Adel standen denselben, unter der Führung Richard's, hauptsächlich entgegen der Herzog von Buckingham, Sprössling des jüngsten Zweiges der Plantagenets (obgleich selbst Schwager der Königin Elisabeth, wovon aber Shakespeare nichts erwähnt); ferner Hastings, der treueste Anhänger der Yorks, speciell Eduard's; dann Graf Oxford. Stanley hielt vorläufig auch zu diesen; lauerte jedoch, vom Tode Eduard's ab, auf Gelegenheit zur Geltendmachung der Ansprüche seines Stiefsohnes, des Grafen Richmond.

Jener Partei der Königin gegenüber weiss nun Richard im Drama meisterhaft seine Stellung zu nehmen.*) Davon ausgehend, wie allgemein verhasst dieselbe war, wie populär ihn die Gegnerschaft derselben macht, ist hier verstellte Freundschaft gar nicht am Orte. Rückhaltslos, scheinbar unvorsichtig sogar (z. B. im Gespräch mit Clarence und Brackenbury, A. I, Sc. 1), trägt er seine Abneigung offen zur Schau; er, der vollendete Heuchler, weiss am besten, dass scheinbare Offenherzigkeit der wirksamste Diener der Heuchelei ist. Dabei unterlässt er aber nie, sich als den Angegriffenen darzustellen, gleichsam als zur Defensive gezwungen. Wie weiss er die verkannte edle Seele zu spielen, als er (A. I, Sc. 3) gegen die Königin und

*) More erwähnt ganz speciell (Holinshed p. 712), dass Richard auf die Fortdauer der Spaltung zwischen den Parteien des Königs und der Königin für die Förderung seiner ehrgeizigen Pläne speculirt habe.

ihre Verwandten lospoltert und sich als den Verletzten, Zurückgesetzten darstellt:

Weil ich nicht schmeicheln und beschwatzen kann,
Zulachen, streicheln, hintergeh'n und kriechen,
Fuchsschwänzend wie ein Franzmann und ein Aff',
So hält man mich für einen häm'schen Feind.
Kann denn ein schlichter Mann nicht harmlos leben,
Dass nicht sein redlich Herz misshandelt würde
Von seid'nen, schlauen, schmeichlerischen Gecken?

Der Auftritt ist mit grosser Feinheit und Menschenkenntniss durchgeführt und gipfelt schliesslich in dem Verhalten gegenüber der hinzutretenden Margarethe,*) der Kassandra des Hauses Lancaster, der Sybille jener blutigen Zeit, die ihre furchtbaren Verwünschungen über Richard wie über die Königin und ihren Anhang ausgiesst, — eine hochpoetische, frei erfundene Inspiration Shakespeare's. Margarethen's prophetische Flüche zittern durch das ganze Drama hindurch und die Erinnerung daran lebt in jedem Opfer auf, wenn sich ihm das letzte Verhängniss naht. Nachdem die gegenseitigen, beiderseits vollkommen begründeten Anschuldigungen Margarethen's und Richard's nochmals das ganze schwarze Gemälde des Bürgerkrieges und die Verbrechen beider Parteien vor unseren Augen entrollt haben, und alle Uebrigen schaudernd und betroffen dastehen, spielt Richard, der seine Ruhe keinen Augenblick verloren, ja Margarethen's Flüche zuletzt scherzend aufgefangen und zurückgeworfen hat,**) der Einzige von allen, den christlich Reuigen:

Ich schelte nicht sie, bei der Mutter Gottes!
Sie hat zu viel gelitten, und mich reut
Mein Theil daran, was ich ihr angethan.

Am Schlusse der Scene folgt dann wieder in einem Monolog, in cynischer Darlegung der eben befolgten Grundsätze, eine der

*) Geschichtlich ward sie nach der Schlacht bei Tewksbury (Mai 1471) bis zum Jahr 1475 im Tower gefangen gehalten, dann von ihrem Vater ausgelöst und nach Frankreich geschafft, wo sie 1482, also schon ein Jahr vor Eduard's Tod, starb.

**) Dass Gervinus ein abergläubisches Grauen Richard's hierin erblickt, lässt sich wohl nicht begründen, da Richard in diesem Stadium der Handlung noch keinen abergläubischen Regungen zugänglich scheint, auch Margarethe durchaus nicht sittlich höher stand als er. So theile ich auch Kreyssig's Ansicht von Richard's abergläubischer Aengstlichkeit bei den Verwünschungen der Anna nicht.

Pracht-Sentenzen seines Heuchler-Katechismus, die wir in kleinerem Maassstab im gewöhnlichen Leben so häufig angewandt sehen:

Ich thu' das Bös' und schreie selbst zuerst.

Die Scene setzt sich, nach der inzwischen erfolgten Ermordung des Clarence, mit dem der Chronik entnommenen Versuch des kranken Königs Eduard fort (A. II, Sc. 1), Friede zwischen beiden Parteien zu stiften,*) aus deren Streit er das Unheil für seine Dynastie hereinbrechen sieht. Eduard glaubt das Werk der Versöhnung gelungen, die Häupter beider Fractionen haben sich umarmt;**) da tritt Richard hinzu. Er setzt im Tone christlicher Versöhnung ein, bietet den Verwandten der Königin, dieser selbst, aufrichtigste Freundschaft, Vergessen alles Grolls. Die Königin, hoch erfreut, benutzt den Augenblick, um beim König um Gnade für Clarence zu bitten. Mit teuflischem Raffinement stellt Richard dies als frivolen Spott, als Bruch des eben geschlossenen Bündnisses hin:

Wer weiss nicht, dass der edle Herzog todt ist?
Zur Ungebühr verhöhnt ihr seine Leiche.

Er will glauben machen, die Königin habe um Clarence's Tod gewusst, ihn verursacht, und spiele jetzt ein scheinheiliges Spiel.

Gabt ihr Acht,
Wie bleich der Kön'gin schuldige Verwandte
Aussahn, da sie von Clarence's Tode hörten?
Gott wird es rächen!

So spricht er zu Buckingham und Hastings, nachdem der König sich

*) Holinshed giebt zweimal die Rede Eduard's auf seinem Todtenbette wörtlich wieder; es charakterisirt die Naivetät der damaligen Geschichtsschreibung, dass beide Versionen durchaus nicht mit einander übereinstimmen.

**) Diese Umarmungsscene darf auf der Bühne keineswegs bloss conventionell gehalten werden, sondern muss in feiner Mimik das Gezwungene der Annäherung, die innerliche Fortdauer des beiderseitigen Misstrauens ausdrücken. More (Holinshed p. 714) erwähnt ausdrücklich dieser Verstellung beider Theile. Richard's Hinzutreten ist freie Erfindung Shakespeare's, da er zu dieser Zeit noch, vom Feldzug gegen Schottland her, im Norden weilte; auch Rivers und Grey waren in Ludlow bei dem jungen Prinzen, sowie sich Buckingham ebenfalls zu jener Zeit in Wales aufhielt. Geschichtlich handelte es sich für Eduard hauptsächlich darum, die bittersten Feinde, Marquis Dorset und Lord Hastings, zu versöhnen; Shakespeare hat daraus die dramatisch so höchst wirkungsvolle grosse Versöhnungsscene gemacht.

in den furchtbarsten Gewissensqualen*) entfernt hat. Die Versöhnung hat Richard so ins Gegentheil umgewandelt, dem Hass gegen die Partei der Königin nur noch mehr Nahrung gegeben und alles dabei so geschickt eingeleitet, dass das ganze Odium des Verbrechens wie des Bruchs der eben vollzogenen Versöhnung auf jene fallen muss. Der unmittelbare Erfolg dieser Intrigue tritt bald in der engen Verbindung mit Buckingham zum Sturz der Partei der Königin zu Tage.

Eduard stirbt (A. II, Sc. 2). Richard, nun Protector,**) schenkt der Wittwe, die mit der alten Herzogin York und den Kindern des gemordeten Clarence gleichsam einen Wettgesang der tiefsten Schmerzensklagen anstimmt, einige magere Worte des Trostes und führt dann die kleine treffliche Heuchler-Scene mit der eigenen Mutter auf, die er um ihren Segen bittet und in den bei Seite gesprochenen Worten verhöhnt; es sollten dem Bild des vollendeten Heuchlers gar keine Striche fehlen. Für die Verfolgung seiner weiteren Anschläge hält er sich dann im Hintergrund; der inzwischen mit ihm eng verbundene Buckingham muss die Initiative zu dem Vorschlag ergreifen, den jungen König von Ludlow mit nur kleinem Gefolge zur Krönung abzuholen. Die Verwandten der Königin nehmen, obwohl zögernd, den Vorschlag an, um nicht den Vorwurf, die von Eduard gestiftete Vereinbarung zuerst gebrochen zu haben, auf sich zu laden. Damit ist ihr Schicksal entschieden. Von Gloster und Buckingham auf ihrem Zuge nach London überfallen, werden Rivers, Grey und Vaughan gefangen und bald darauf in Pomfret enthauptet (A. III, Sc. 3). Der Hass, den Richard mit Hülfe seiner Heuchelei gegen sie geschürt, die nähere Verbindung mit Buckingham und dem alten Adel, die er auf diesen Hass gebaut, gestatteten ihm jetzt die Maske, dieser Partei gegenüber, abzuwerfen und sie mit einem kühnen Schlage zu vernichten, ohne sich jedoch hinsicht-

---

*) Der späteren tiefen Reue Eduard's über Clarence's Hinrichtung gedenkt Holinshed (p. 703) ausdrücklich; dass er jedoch den Befehl bereits widerrufen gehabt und der Bote der Gnade zu spät gekommen, ist Shakespeare's freie Erfindung. Aus einer kurzen Bemerkung bei Holinshed schuf unser Dichter auch die Episode mit Stanley (A. II, Sc. 1), der um Gnade für einen Diener bittet.

**) Nach More ward die Protectorschaft Richard's erst nach seiner Ankunft in London im Rath förmlich beschlossen (Holinshed p. 716). Daraus erklären sich Elisabeth's Worte (A. I, Sc. 3): *It is determin'd, not concluded yet.*

lich seiner weitergehenden Pläne auf den Thron noch irgendwie blosszustellen.

So ist wieder ein wichtiges Hinderniss auf dem Wege zum Thron weggehauen; die Königin flieht mit dem jüngsten Prinzen in die Freistatt Westminster; der junge König ist in Richard's Gewalt.

Die Personen (mit Ausnahme Margarethen's) und die überhaupt benutzten geschichtlichen Thatsachen in den hier besprochenen Scenen fand Shakespeare bei Holinshed; die Motivirungen sind meist sein eigen, so insbesondere die heuchlerische Benutzung von Clarence's Tod zur Anschwärzung der Königin und Vernichtung der angebahnten Versöhnung, indem thatsächlich Clarence's Hinrichtung fünf Jahre vor Eduard's Tod fällt, auch Richard zur Zeit jenes Versöhnungsversuchs in Schottland abwesend war.

Der Heuchelei gegen die dem Verderben geweihten Feinde tritt nun Richard's Haltung gegen die Freunde, insbesondere seine Hauptstütze Buckingham, gegenüber. Der in Letzterem immer mehr aufgestachelte Hass gegen die Partei der Königin war die negative, Versprechungen grossen Güterzuwachses (wie wir später A. III, Sc. 1 erfahren) die positive Handhabe, wodurch Richard Buckingham allmählich vollständig gewann.*)

Der Herzog von Buckingham war Prinz von Geblüt, direkt abstammend von Thomas Woodstock, dem jüngsten Sohne Eduard's III.;**) er war das vornehmste und, nach Ausrottung der Nevils, auch das einflussreichste Glied des hohen Adels. Die Partei der Königin, die von Eduard neugebackene Aristokratie, war also durch Vernichtung ihrer Häupter zunächst beseitigt; nur Dorset gelang es später über das Meer zu fliehen, um sich mit Richmond zu verbinden (A. IV, Sc. 1). Die alten Anhänger der Yorks waren also wieder zu alleinigem Einfluss gelangt. Alle diese billigten Richard's Pro-

---

*) Nach Holinshed (p. 721) hätte ihm auch Richard versprochen, seinen einzigen Sohn an Buckinghan's Tochter zu verheirathen. Shakespeare erwähnt jedoch hiervon nichts und kommt auch die Chronik nicht weiter darauf zurück; auch starb der Sohn Richard's bereits ein Jahr nach dessen Thronbesteigung.

**) Diese gesellschaftlich weit hervorragende Stellung Buckingham's ist bei der Aufführung des Dramas, sowohl in dessen eigener Haltung, als in der seiner Umgebung stets im Auge zu behalten.

tectorschaft über den jungen unmündigen König, die ihm nur die vernichtete Partei der Königin streitig gemacht hätte. Allein nun handelt es sich für ihn darum, aus diesen alten Anhängern der York'schen Dynastie eine Partei zu bilden, die ihn persönlich in seinen, bis dahin von Niemand geahnten Plänen auf den Thron zu unterstützen, die Kinder Eduard's desselben zu berauben, entschlossen sei. Von der bisherigen bloss negativen Wirksamkeit des Wegräumens, Ausrottens von Hindernissen (Prinz Eduard, Heinrich VI., Clarence, Rivers, Grey, Vaughan) musste Richard also jetzt zu positivem Handeln, zum Gewinnen von Anhängern im Adel und Volk, übergehen. Seine ehrgeizigen Pläne auf die Krone konnte er nicht mehr allein im eigenen Busen bergen; um Unterstützung zu finden, musste er, wenn auch mit Vorsicht und nur allmählich, einzelne Vertraute einweihen. Bei der oben geschilderten hervorragenden Stellung und dem Charakter Buckingham's war es natürlich, dass Richard's Augen sich zunächst auf diesen richten mussten.*) Der »Handel« selbst, dessen Buckingham (A. II, Sc. 2) ausdrücklich gedenkt, ist hinter die Scene verlegt. Später (A. III, Sc. 1) wird Catesby ins Vertrauen gezogen, da man noch eines untergeordneten, blind gehorsamen Werkzeuges zur Erforschung und Bearbeitung der übrigen einflussreichen Mitglieder des Adels und der Bürgerschaft nöthig hatte; dann auch Lord Lovel Ratcliffe. Richard behandelt dieselben übrigens einfach als Sclaven; er wirft die Perlen seines Heuchlertalents nicht vor die Säue, obgleich er dasselbe, wie später seine Aufmerksamkeit für den Lord Mayor zeigt, auch untergeordneteren Persönlichkeiten gegenüber entfaltet, sobald es nothwendig erscheint. Mit einziger Ausnahme der, nur zur Charakterzeichnung dienenden, in die Handlung weiter nicht eingreifenden Anna-Scene (Skakespeare hat hier wenigstens die Begründung im Dunkeln gelassen, wenn auch Richard seiner »tief versteckten Zwecke« erwähnt) heuchelt nämlich Richard nur da, wo es einen materiellen Zweck hat, zur Erreichung seines Endziels nöthig ist.

Die Gewinnung Buckingham's war der wichtigste positive Schritt

---

*) More sagt (Holinshed p. 721), dass Richard durch die Gewinnung Buckingham's *thought his strength more than half increased.* Uebrigens erwähnt er mehrfach (z. B. p. 736), dass sogar viele Leute der Meinung seien, die Initiative zu Richard's verbrecherischen Anschlägen auf die Krone sei von Buckingham ausgegangen.

für Förderung von Richard's Plänen auf die Krone; deshalb widmete er ihm auch, abgesehen von dem Versprechen der Grafschaft Hereford und anderer Vortheile (A. III, Sc. 1), die schmeichelhafteste, stets auf seine Eitelkeit berechnete Aufmerksamkeit, welche denselben denn auch so bestriekt, dass er seine jämmerliche Helfershelferrolle mit wahrer Liebhaberei abspielt.

Mein andres Selbst! du meine Rathsversammlung,
Orakel und Prophet! Mein lieber Vetter,
Ich folge deiner Leitung wie ein Kind.

So sprach Richard schon im Beginne ihrer Verbindung (A. II, Sc. 2). Er behandelt den eitlen, ehrgeizigen, grundsatzlosen, habsüchtigen Buckingham auf eine Weise, die, mit Geschick angewandt, bei solchen Menschen ihre Wirkung nie verfehlt. Er bläst ihm seine Ideen ein und macht ihn hinterher glauben, es seien Buckingham's eigene Anschläge gewesen, er, Richard, sei nur der Befolger derselben. Deshalb, sowie zugleich aus Vorsicht, lässt er den eitlen Buckingham auch stets das Wort führen, so Rivers gegenüber (A. II, Sc. 2), wie beim Lord Cardinal und bei Catesby (A. III Sc. 1), beim Mayor von London (A. III, Sc. 5) u. s. w. Buckingham »glaubt stets zu schieben und er wird geschoben«. Mit wahrem Cynismus lässt er sich (A. III, Sc. 5) von Richard, wie von einem Regisseur, seine Schauspielerrollen dem Mayor und der Bürgerschaft gegenüber einstudiren; es gewährt ihm ein sichtbares Vergnügen dieselben (A. III, Sc. 5 u. 7) abzuspielen; er ist, wie Nero, eitel auf sein Schauspielertalent und rühmt sich desselben, kurz, er schwelgt förmlich in seiner eigenen Erbärmlichkeit. Ein Affe Richard's, mit feinem Geschick von Shakespeare neben ihn hingestellt, ähnlich wie Wagner neben Faust, ist er der Typus der erbärmlichen, wie Richard der genialen Heuchelei. Buckingham verhält sich zu ihm, wie sich der Strolch, der einen Handwerksburschen todtschlägt, um ihn des armseligen Zehrpfennigs zu berauben, zu einem Königsmörder verhält.

Die Art, wie Richard den, von ihm vollständig durchschauten eitlen Buckingham behandelt, so lange er ihn braucht, ist in einer Reihenfolge theils kürzerer, theils weiter ausgeführter Dialoge von Shakespeare mit unglaublicher Meisterschaft durchgeführt. Und wenn Rümelin (S. 105) unbegreiflich findet, dass er den mächtigen Günstling nachher durch plumpe Beleidigung zum Abfall reizt, so ist dies keineswegs eine Inconsequenz Shakespeare's. Denn einmal ist es die

charakteristische Eigenthümlichkeit aller gemeinen Naturen, diejenigen zu hassen, denen sie ihr Glück verdanken; sie brechen den ersten besten Vorwand vom Zaun, um sich mit ihren Wohlthätern zu überwerfen und sich der für sie drückenden Last moralischer Verbindlichkeit gewaltsam zu entledigen. Dann aber ist auch Richard's Handlungsweise gegen Buckingham nur das erste Hervortreten der verhängnissvollen Umwandlung in seinem Charakter, die von dem Moment der Thronbesteigung datirt, und den Fall des Tyrannen nicht aus äusseren geschichtlichen Zufällen, sondern aus dem Fortgang des inneren Zersetzungsprocesses hervorgehen lässt. *Quem Deus perdere vult dementat*, steht mit grossen Lettern über dem zweiten Theil dieser gewaltigen Tragödie geschrieben. Bis zum letzten Verbrechen, dem Prinzenmord (die Söhne Eduard's waren zudem, durch die Heirath mit der Schwester Elisabeth's, auch seine eignen Neffen), will Buckingham nicht ohne Weiteres mitgehen; der Narr glaubt auf dem abschüssigen Wege des Verbrechens beliebig inne halten und nun ruhig die Frucht der bisherigen Sünden geniessen zu können. Doch nicht dieser verbrecherischen Zumuthung Richard's, nur der nicht gehaltenen Versprechungen halber,*) also wieder aus elenden Motiven

*) In Holinshed kommen verschiedene Versionen über den plötzlichen Abfall Buckingham's vor; More selbst spricht sich nicht bestimmt für die eine oder andere derselben aus. Die von Richard an Buckingham gestellte Zumuthung, bei Hinwegräumung der Prinzen mitzuwirken, ist jedenfalls Shakespeare's freie Erfindung; bei Holinshed verwahrt sich Buckingham umgekehrt aufs feierlichste vor jeder Mitwissenschaft und giebt in dem Gespräch mit dem Bischof Morton den Prinzenmord gerade als ein Hauptmotiv an, weshalb er Richard's Hof verlassen. Holinshed lässt Buckingham ferner sagen, Richard habe versichert, er wolle die Krone nur tragen, bis Eduard V. 24 Jahr alt sei, habe auch später ihm (Buckingham) in die Hand versprochen, dass die Prinzen am Leben bleiben und gut versorgt werden sollten. Der nicht gehaltenen Versprechungen wegen der Grafschaft Hereford und der hiermit von Altersher verbundenen Stelle des High Constable erwähnt Holinshed dagegen mehrfach (Kreyssig Bd. I, S. 411 Note 3 ist also im Irrthum, wenn er behauptet, in der Chronik fände sich auch nicht die leiseste Andeutung über diesen Ursprung der Spannung zwischen Buckingham und dem König), und zwar sowohl in dem auf More basirten Theil der Chronik (p. 736) wo ihn Buckingham bereits vor der Krönung, wie in der Grafton-Hall'schen Fortsetzung (p. 739), wo er ihn (wie bei Shakespeare) nach der Krönung vergeblich hieran erinnern lässt. Bei dieser letzteren Erwähnung ist auch richtig hervorgehoben, dass es sich überhaupt nur um einen Theil der Grafschaft Hereford handelte (Shakespeare und More sprechen immer

verlässt er Richard, so dass wir in seinem Untergange (A. V, Sc. 1) die voll- und wohlverdiente Strafe, gleichsam ein Gottesgericht erblicken, ja gerechtfertigt finden, dass, dem geschichtlichen Verlaufe treu, der elende Helfershelfer dem Beil des Henkers verfällt, während der geniale Bösewicht Richard, freilich nach vorausgegangenen Folterqualen des Gewissens, den ehrenvollen Tod auf dem Schlachtfelde sterben darf.

Die Rolle des Buckingham ist, nächst der Richard's, die bedeutendste und schwierigste Männerrolle im Stück; die meisten Bühnen zeigen durch ihre Besetzung derselben, dass sie gar keine Ahnung hiervon haben. Shakespeare zeichnet übrigens diesen Charakter so scharf, dass es keines weiteren Commentars für dessen richtige Auffassung bedarf.

Im Verhältniss zu Buckingham sehen wir also, wie sich Richard's Heuchelei den wichtigsten Gehülfen seiner Pläne dienstbar zu machen weiss. Catesby muss nun auf Aufforderung Buckingham's den arg-

---

von der Grafschaft im Ganzen). Die eine Hälfte der Grafschaft besass nämlich Buckingham bereits, indem sein Vorfahr, Thomas Woodstock, Herzog von Gloster, jüngster Sohn Eduard's III., die eine, Henry Earl of Derby (Sohn Johann von Gaunt's und nachmaliger König Heinrich IV.) dagegen die andere Erbtochter des Humphrey de Bohun, Earl of Hereford, geheirathet hatten. Nach Besiegung Heinrich's VI. nahm Eduard IV. diesen Privatbesitz der Lancaster'schen Königsfamilie ohne Weiteres an sich, während Buckingham, auf Grund mütterlicher Abstammung von Johann von Gaunt, nun auch diese zweite Hälfte der Grafschaft Hereford beanspruchte. — Jedenfalls sind alle hierher gehörigen Mittheilungen Holinshed's geschichtlich falsch und gereichen More's historischer Zuverlässigkeit nicht zur Ehre. Thatsächlich hat Richard III. seinem Complicen Buckingham alle jene Versprechungen im weitesten Umfang gehalten, ihm namentlich auch die andere Hälfte der Grafschaft Hereford und die High Constablestelle verliehen. Die Ursachen des Abfalls von Buckingham sind somit geschichtlich durchaus nicht aufgeklärt. Rümelin (S. 105) kann also auch Shakespeare keinen Vorwurf machen, dass er nicht die »geschichtliche« Motivirung gewählt habe, da die Geschichte diesen Abfall eben gar nicht motivirt. Wahrscheinlich ist es zunächst (wie auch bei Holinshed erwähnt wird) Buckingham's Absicht gewesen, nachdem er sich aus unbekannten Gründen mit Richard überworfen, seine eigenen lancastrischen Ansprüche auf die Krone geltend zu machen, die er dann aber zu Gunsten Richmond's aufgab, dessen Ansprüche jedenfalls den seinigen vorgingen, insofern überhaupt den Nachkommen John von Gaunt's aus seiner dritten unrechtmässigen Ehe mit Catharina Swynford, legitime Rechte beiwohnten.

losen, leichtgläubigen, auf die Unerschütterlichkeit seines Einflusses auf Richard kindisch pochenden Hastings, den treuesten Diener Eduard's, sondiren (A. III, Sc. 2); er findet ihn aber, wie er schon vorausgesetzt, treu zu dessen Söhnen stehend und damit ist sein Schicksal entschieden. Richard sendet ihn Rivers, Grey und Vaughan aufs Schaffot nach, über deren Fall sich Hastings eben noch so behaglich gefreut hatte. In jener, für die Berathung der Krönung des jungen Königs angesetzten Rathsversammlung im Tower (A. III, Sc. 4) lässt Richard den Arglosen auf Grund einer absurden, vom Zaun gebrochenen Beschuldigung*) festnehmen und sofort hinrichten, und in dem Schrecken, den die unvermuthete Gewaltthat bei den übrigen Mitgliedern des Raths verbreitet, verhindert er zunächst jedes weitere Vorgehen zur Krönung des Neffen und gewinnt so Zeit für Förderung der eigenen Pläne, ohne sie jedoch noch irgendwie zu verrathen. Hierzu sucht er nun mit Hülfe Buckingham's ein neues Element herein zu ziehen, nämlich die Volksstimme. Aus dem Gespräch der Bürger (A. II, Sc. 3) haben wir bereits die Besorgniss derselben vor kommenden Stürmen gesehen. »Weh' einem Lande, das ein Kind regiert,« ruft der dritte Bürger, der Pessimist von den Dreien, der den Herzog Gloster gleich gefährlich für den Staat findet, wie die Partei der Königin. Es herrscht instinctartig allgemeine Furcht, wie vor einem nahenden Sturm schon die Wasser schwellen.**) Indem Richard also mit Buckingham die Comödie

*) Hastings wird u. A. zum Beschützer von Mistress Shore gemacht, ein Irrthum, den Shakespeare von Holinshed und More übernahm; in Wirklichkeit war Marquis Dorset der Nachfolger Eduard's bei dieser berühmten Maitresse, deren Liebenswürdigkeit übrigens den Chronisten entzückt zu haben scheint (Holinshed p. 724), der von ihr als Zeitgenosse spricht. Sie starb erst unter der Regierung Heinrich's VIII. im tiefsten Elend. — Wenn übrigens die Frau und die Maitresse Eduard's als im Bunde mit einander dargestellt werden, so bemerkt schon Holinshed hierzu, dass Jedermann gefühlt habe, wie Richard mit dieser widersinnigen Behauptung nur Vorwand zum Streit suchte. Im Allgemeinen folgt Shakespeare seiner Quelle durch das ganze, den III. Act füllende Intriguenspiel zur Gewinnung der Krone, mit zu weit getriebener Anlehnung an das Detail, selbst bis zu den Erdbeeren im Garten des Bischofs von Ely (A. III, Sc. 4) und bis zu den Bemerkungen des Kanzelisten (A. III, Sc. 6).

**) *As the sea without wind swelleth of himself sometime before a tempest,* heisst es bei Holinshed (p. 721), wo einige kurze Bemerkungen über die im Volk umlaufenden beunruhigenden Gerüchte unserem Dichter Veranlassung zu

in Scene setzt, um das Volk Londons und seine Vertreter, die unter Eduard's IV. Regierung an politischer Bedeutung gewonnen hatten, auf seine Seite zu bringen, und so die Aufforderung zur Uebernahme der Krone von aussen an sich heran kommen zu lassen, spielt er ein schwieriges Spiel, da die Voraussetzungen ungünstig für ihn stehen, mit einziger Ausnahme des Umstandes, dass es an einem energischen Gegenspieler fehlt. Die Comödie beginnt, nachdem Richard Buckingham seine Rolle einstudirt hat (A. III, Sc. 5), vor dem herbeigerufenen Lord Mayor;*) beide spielen die durch Hastings an ihrem Leben Bedrohten, entschuldigen dessen formlose Hinrichtung durch die Nothwehr, beklagen, dass die Freunde dabei etwas zu rasch verfuhren, und so verhinderten, dass der Mayor die eigenen Geständnisse des Verräthers anhören konnte u. s. w. Dann schicken sie den schwachköpfigen Vertreter der Bürgerschaft wieder heim, um die ihm aufgepackten Lügen im Volke zu verbreiten.

Buckingham wird ihm nach Guildhall in die Volksversammlung nachgesandt, um die Hauptscene ins Werk zu setzen. Die Instructionen, die ihm Richard mitgiebt, sind teuflisch. Eduard, der verstorbene König, sei nicht rechtmässig mit Elisabeth verheirathet gewesen,**) die Prinzen demnach als Bastarde zur Erbfolge nicht be-

---

diesem, für die Situation höchst charakteristischen Gespräche der drei Bürger gaben. Dingelstedt legt mit richtigem Tact dieser Scene, die in den meisten Bühnenbearbeitungen ganz ausfällt, die noch Steevens *„a tedions dialogue“* nannte, eine solche Bedeutung bei, dass er sie nicht bloss beibehält, sondern sogar durch eigene Zuthaten zu einem, auf das Verständniss der heutigen Zuhörerschaft berechneten, den ganzen politischen Hintergrund der Handlung zeichnenden Situationsbild erweitert.

Die dem dritten Bürger in den Mund gelegte Sentenz: »Weh' einem Lande, das ein Kind regiert« fand Shakespeare nicht in der Bibel, sondern in Buckingham's Rede in Guildhall (Holinshed p. 730): *Vae regno cujus rex puer est.*

*) Alle diese und die folgenden Scenen des III. Actes gründen sich, wie schon erwähnt, auf Holinshed. Der Lord Mayor hiess Edmund Shaw; sein Bruder war der Doctor John Shaw, dessen, mit dem Augustinermönch Penker, von Shakespeare (A. III, Sc. 5) nur kurz erwähnt wird, während Holinshed (p. 725 ff.) sehr weitläufig ihre niederträchtigen Intriguen und Reden bespricht.

**) Buckingham sagt bei Holinshed, Eduard sei mit Elisabeth Lucy rechtmässig verheirathet gewesen. Walpole und andere haben nachgewiesen, dass diese in Shakespeare's Drama übergegangene Angabe More's falsch sei, indem

rechtigt. Aber noch mehr, auch Eduard selbst soll als illegitimer Abkömmling, die eigne Mutter also des Ehebruchs schuldig dargestellt werden. Das Material hierzu fand Shakespeare bei Holinshed.*) Als charakteristisches Zeichen übrigens, wie Richard sich selbst vor seinem Vertrautesten nicht mehr als nöthig enthüllt, selbst diesem gegenüber noch heuchelt, sucht er die auf ihn zurückfallende Schändlichheit dieser Anklage durch den heuchlerischen Nachsatz zu mildern:

Doch das berührt nur schonend wie von fern,
Weil meine Mutter, wie ihr wisst, noch lebt.

Auch die berüchtigten Kanzelreden des Dr. Shaw, worüber der Chronist ausführlich referirt, werden hier verabredet. Von diesen grossen Parallel-Comödien führt uns Shakespeare indess nur die Buckingham'sche im Drama vor.

Buckingham's Bericht (A. III, Sc. 7) über den Erfolg seiner Redekünste in Guildhall liefert ein unsterbliches Vorbild für alle Zeiten, wie man öffentliche Meinung macht, oder vielmehr fälscht.

---

es sich bei der, durch das einzige unter Richard III. zusammenberufene Parlament, wirklich ausgesprochenen Ungültigkeit der Ehe Eduard's nicht um eine frühere Ehe mit jener Lady Lucy, sondern mit Lady Eleanor Butler gehandelt habe, was More hätte wissen müssen. Geschichtlich ist als feststehend zu betrachten, dass Eduard's Ehe mit Elisabeth gültig gewesen ist und jene beiden Damen nur Maitressen Eduard's waren.

*) Wie manche Aesthetiker, z. B. Lloyd, aus dieser raffinirten Bosheit Richard's noch einen Rest von Kindesliebe herauslesen wollen, ist mir unbegreiflich. Die heuchlerische Tendenz wird auch offen in der Chronik hervorgehoben. Richard beauftragt daselbst den Dr. Shaw und Buckingham auf den Ehebruch nur so von Weitem hinzudeuten, gleichsam als ob sie fürchteten, sein (Richard's) Missfallen durch offenes Aussprechen der vollen Wahrheit zu erregen (Holinshed p. 726 u. 730). Shakespeare's Motivirung ist noch viel feiner, indem sich Richard als vollendeter Heuchler dem Buckingham nicht so weit in seiner Schändlichkeit enthüllt, als in der Chronik. »Ausgemacht unnatürlich ist es,« sagt Schlegel, »wenn sich Jemand gegen seinen Vertrauten selbst für einen Bösewicht erklärt.« Diesen Fehler begeht Shakespeare nicht. — Die historische Unwahrscheinlichkeit, dass Richard gegen die eigne Mutter wirklich solche Angriffe gerichtet, bedarf dagegen keiner langen Begründung; hält man eine Frau des Ehebruchs für verdächtig, so fällt doch sicherlich, wie Walpole richtig bemerkt, die Vermuthung der Illegitimität eher auf die jüngeren Kinder (also auf Richard selbst), als auf die älteren. More hat hier offenbar aus Hass gegen Richard nicht sorgfältig genug erwogen, wieweit seine Erzählung auf Wahrheit Anspruch machen könne.

Wohl zu beachten ist indess, insbesondere dem Tadel Vischer's und Rümelin's gegenüber, dass Shakespeare die englische Volksmasse hier doch eine bessere Rolle spielen lässt, als den römischen Plebs in den Römerdramen. Während hier jeder Windhauch, jede Demagogenrede hinreicht, die Stimmungen des »vielköpfigen Ungeheuers« aus einem Extrem ins andere umschlagen zu lassen, verharrt das englische Volk in bangem Schweigen.*) Buckingham, weniger geschickt im Heucheln und Lügen als Richard, erringt keinen positiven Erfolg bei den Bürgern; ebensowenig die vorgeschobene Strohpuppe des Recorders.**) Buckingham muss, um das Resultat der Versammlung zu fälschen, »den Vortheil der Wenigen wahrnehmen«, die er selbst hineingeschickt hatte, die officiellen Hurrahschreier und Vivatrufer unserer Tage. Richard ist offenbar wenig befriedigt von dem Resultat und nimmt nun selbst das Spiel in die Hand. Die nun folgende Scene in Baynard Castle, wo er zwischen den beiden Bischöfen***) als in religiöser Beschauung begriffen erscheint, und sich von Buckingham und den durch ihn in Bewegung gesetzten Hampelmännern, dem Lord Mayor und den Aldermen von London, um Uebernahme der Krone bitten lässt, die anfängliche Abweisung, die Wiederanknüpfung, die endliche Gewährung, bilden ein, alle Register menschlicher Verstellungskunst

*) So bei Holinshed auch nach der Rede des Doctor Shaw. — Guizot in seinem Werke „*Shakespeare et son temps*" p. 398 hebt dies bedeutungsvolle Schweigen des Volks besonders hervor.

**) Nach Holinshed (p. 730) hiess der Recorder Fritz William, welcher mit schlecht verhehlter Abneigung die Rede Buckingham's wiederholte.

***) Das Material zu dieser Scene fand Shakespeare ebenfalls in Holinshed. Die beiden Bischöfe jedoch sind, wie Malone und Halliwell bemerken, von Grafton in More's Werk eingeschoben, und so in Hall's Chronik übergegangen, während bei Holinshed, der doch sonst die bezügliche Stelle aus Hall wörtlich abschreibt, die Worte „*with a bishop on every hand of him*" fehlen. Shakespeare dürfte diesen Zug also wohl aus Hall entlehnt haben, während sich sonst im ganzen Stück kein Anhalt findet, dass er eine weitere Quelle als Holinshed benutzt habe. Halliwell's Bemerkung, dass der Bischöfe auch bei Holinshed erwähnt sei, ist somit unrichtig, wie auch Malone diese falsche Behauptung bereits früher aufgestellt hatte, weil es ihm (siehe seine Dissertation über die Autorschaft der *Contention* und *True Tragedy*) nicht passt, dass Shakespeare irgendwo direct aus Hall geschöpft habe. Courtenay (VII, p. 12) weist ihm einen ähnlichen Irrthum bei Besprechung des 3. Theils von Heinrich VI. nach, hat jedoch den hier begangenen übersehen.

durchlaufendes Ensemble, wie kaum ein zweites geschrieben ward. Der über das ganze geworfene Schleier der religiösen und ascetischen Heuchelei entsprach ganz dem bisherigen Auftreten Richard's, der überhaupt stets die Maske der Sittlichkeit und Frömmigkeit getragen hatte,*) theils als Gegensatz gegen seinen leichtsinnigen Bruder Eduard, theils aus Rücksicht auf puritanische Velleitäten in der Bürgerschaft. Es ist dies der letzte grosse Trumpf, den Richard in der Heuchelei ausspielt und damit das Spiel gewinnt.

Weil ihr das Glück mir auf den Rücken schnallt,
Die Last zu tragen, willig oder nicht,
So muss ich in Geduld sie auf mich nehmen.

Sogar die Zeit der Krönung lässt er sich octroyiren, er leidet die Krone nur, nimmt sie nicht.

Jämmerlich ist in der ganzen Scene die Haltung des Lord Mayor's, der seine Rolle auf Buckingham's Unterweisung hin hersagt, etwa wie Lampe auf Kaulbach's Bild an der Hand von Reinecke Fuchs sein falsches Zeugniss ablegt. Dass Shakespeare es aber hiermit absichtlich auf eine Verspottung der bürgerlichen Autoritäten, auf eine Rache für die in seiner Zeit gegen die Schauspieler gerichteten puritanischen Angriffe abgesehen habe, wie Rümelin glaubt, heisst der natürlichen Erklärung Zwang anthun. Shake-

---

*) So z. B. in dem Monolog A. I, Sc. 3:

Und so bekleid' ich meine nackte Bosheit
Mit alten Fetzen aus der Schrift gestohlen,
Und schein' ein Heil'ger, wo ich Teufel bin.

Auch zweifelt der Erzbischof von York (A. II, Sc. 4) nicht an seiner Frömmigkeit, während der Instinct der Mutter die religiöse Heuchelei ahnt. Geschichtlich war es König Richard's Bestreben, die Geistlichkeit für sich zu gewinnen und sich durch Sittenstrenge auszuzeichnen. Zu diesem Zweck setzte er u. A. auch den vom Chronisten erwähnten öffentlichen Bussgang der Mistress Shore, Eduard's Buhlerin, in Scene.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich noch darauf aufmerksam machen, wie farblos und unbedeutend Shakespeare die drei geistlichen Würdenträger im Stück, nämlich den Cardinal Bourchier, den Erzbischof von York und den Bischof von Ely, gehalten hat, während dieselben, insbesondere der Letztere, bei Holinshed weit bedeutendere Rollen spielen und sich für dramatische und insbesondere für politisch-tendenziöse Verwerthung ganz besonders geeignet haben würden. Doch wage ich nicht, hierbei eine bestimmte Absicht des Dichters zu unterstellen; das Material der Chronik war zu reichlich, um sich vollständig verwerthen zu lassen.

speare fand diesen Mayor eben in vollem Umfang seiner Erbärmlichkeit bei Holinshed, auf dessen Autorität überhaupt diese ganzen mit Buckingham einstudirten Comödien gegründet sind, und die von der streng historischen Wahrheit nur darin abweichen mögen, dass die fortdauernde Furcht des Volks vor der verhassten Partei der Königin, vielleicht auch der Glaube an die Ungültigkeit von Eduard's IV. Ehe mit Elisabeth, Richard's Absichten auf die Krone auf halbem Wege entgegengekommen sein mögen.

Wir haben so Richard's Verstellungskunst durch alle Farben und Situationen hindurch verfolgt, in denen sie nur zur Erscheinung kommen kann; abwechselnd wird der Ton der Brüderlichkeit, der Liebe, der Reue, der Offenheit, der Biederkeit, der Religiösität angeschlagen, jeder mit gleicher Virtuosität. Als eine Ausspannung gleichsam erscheint dazwischen das heuchlerische Spiel mit seinen unglücklichen Opfern, den Söhnen Eduard's; es macht den Eindruck, als ob man ein Raubthier mit seinen Opfern spielen sähe, ehe es dieselben zerreisst. Mit Ausnahme verschiedener bei Holinshed erwähnter Einzelheiten beim Empfang der beiden Prinzen durch Richard, sind die hierin gehörigen Scenen frei von Shakespeare erfunden.

Die jungen Prinzen, Eduard von Wales und der kleine Herzog von York, nach der Geschichte 13 und 11 Jahre alt, sind zwei reizende Charakterbilder. Der älteste ist ernst und sinnig; nach dem Tode seiner mütterlichen Verwandten fühlt er die Schwüle der Lage, ahnt die drohende Gefahr. Der jüngste, welcher durch Hastings und den gefügigen, von Buckingham leicht überredeten Lord Cardinal aus der Freistatt von seiner Mutter weggeholt worden ist,*) hat dagegen eine scharfe Zunge, ist sorglos, übermüthig, vorlaut, spöttisch.

Während Richard (A. III, Sc. 1) im Gespräch mit dem ältesten, dem jungen König, den treu ergebenen Vasallen spielt, behandelt er den jüngeren, in den spitzigen Antithesen, die beide wechseln, mehr wie ein Kind; bei dessen vorlauten, höhnenden Anspielungen auf seine körperliche Missbildung, die ihm Buckingham nochmals

*) Holinshed's Chronik (p. 719) enthält die dessfallsigen Unterredungen mit Elisabeth in grosser Ausführlichkeit; Cibber in seiner Bühnenausgabe hat daraus sogar eine besondere Scene gemacht.

zu kosten giebt, bricht er ab. Es ist dies wieder einer der schon erwähnten Züge Shakespeare's, Richard durch seine Opfer vorher verhöhnen und reizen zu lassen. Die Prinzen werden in den Tower geführt, ihrem Schiksal entgegen, und geben im Drama nur noch zu der rührenden Schilderung ihres letzten Schlafes (A. IV, Sc. 3) Veranlassung, die selbst im Munde des Henkers poetisch klingt.*)

Die meines Wissens von Rötscher zum erstenmal aufgestellte, demnächst von andern Aesthetikern, z. B. auch Mezières, adoptirte Ansicht,**) als sei Richard's Absicht, seine Neffen zu morden, erst durch das eben berührte Gespräch mit dem Prinzen Eduard zur Reife gediehen, kann meiner Ansicht nach aus der ganzen Anlage des Stückes und insbesondere aus der Charakteristik Richard's nicht begründet werden. Hätte er seine unheimlichen, auf das nahe Ende deutenden Seitengespräche bei Gelegenheit der höhnenden Stichelreden des vorlauten kleinen York fallen lassen, so wäre eher ein plausibler, wenn auch noch kein durchschlagender, Grund für die Annahme vorhanden, dass er erst hierdurch auf die Mordgedanken gekommen sei. Allein Richard macht jene Seitenbemerkungen (»Klug allzubald, sagt man, wird nimmer alt«, und »Auf zeitigen Frühling währt der Sommer wenig«) im Gespräch mit dem ältesten, von seinem geistreichen, feingebildeten Onkel, dem unglücklichen

*) Die Frage, ob Richard wirklich die Söhne Eduard's habe ermorden lassen, hat zu vielen Erörterungen Veranlassung gegeben; namentlich hat sich Walpole die grösste Mühe gegeben, die Unrichtigkeit von More's Erzählung nachzuweisen, die auch sicherlich in manchen Einzelheiten falsch ist. Der *Croyland Continuator* enthält keine directe Beschuldigung Richard's, wohl aber Fabyan. Die *Records of Parliament* erwähnen in dem *Act of attainder* Richard's des „*shedding of infants blood*". Die ausführlichste Untersuchung dieser Frage findet sich bei Lingard; er sowohl wie Courtenay, Pauli und so ziemlich alle neueren Schriftsteller nehmen an, dass die Unthat wirklich auf Richard's Befehl geschehen sei. Lingard glaubt auch, dass die beiden 1674 im Tower aufgefundenen, und in der Kapelle Heinrich's VII. in Westminster-Abtei beigesetzten Kinderleichen, die Söhne Eduard's gewesen seien. Die Ansicht Walpole's, dass der unter Heinrich VII. auftretende Betrüger Perkin Warbeck mit dem jungen Herzog von York identisch gewesen, dieser also gar nicht ermordet worden sei, findet heut zu Tage keine Anhänger mehr.

**) In Casimir Delavigne's, auf Shakespeare gegründetem Trauerspiel „*Les enfants d'Edouard*" stellt Richard sogar ein förmliches Examen rigorosum mit dem jungen Eduard an, um zu erforschen, ob er ihn am Leben lassen könne oder nicht. Es ist dies ächt französisches Raffinement, aber nicht shakespearisch.



Rivers, erzogenen Prinzen. Ist nach aller Logik der vorliegenden Thatsachen und Charaktere anzunehmen, dass diese unschuldigen Bemerkungen über die Gründung des Towers durch Caesar und die daran geknüpfte sinnreiche Sentenz:

> Mich dünkt, die Wahrheit sollte immer leben,
> Als wär' sie aller Nachwelt ausgetheilt,
> Bis auf den letzten Tag der Welt.

in Richard erst die Idee der Ermordung beider Prinzen hervorriefen? Die Wegräumung derselben, gleichviel ob der junge Eduard geistig bedeutend war oder nicht, war eine so natürliche Consequenz der übrigen Schritte, um in den ungestörten Besitz der Krone zu gelangen, die blosse Gefangenhaltung hierzu in jenen wilden Zeiten der Parteienherrschaft so unzureichend, dass diese letzte blutige That mit logischer Nothwendigkeit in dem ursprünglichen Plane Richard's gelegen haben muss.*) Auch Shakespeare's Geschichtsquelle erwähnt dieser vorausgehegten Absicht mehrmals ganz ausdrücklich. Nur aus ästhetischen Gründen lässt ihn Shakespeare diese Absicht, das fürchterlichste aller Verbrechen zu begehen, nicht gleich von vorn herein in seinen Monologen mit gleichem Cynismus wie z. B. hinsichtlich Clarence's Ermordung aussprechen, sondern beschränkt sich auf jene unheimlichen Andeutungen. Für den schwachköpfigen Sohn des Clarence, mit dessen entfernteren Erbansprüchen (durch die vom Parlament ausgesprochene Hochverrathserklärung seines Vaters waren die Nachkommen aller Anrechte an die Krone verlustig) gewährte es wohl Sicherheit genug, denselben (A. III, Sc. 5) durch Gefangennehmung bei Seite zu schaffen, die Tochter durch niedrige Vermählung unschädlich zu machen.**) Die Kinder Eduard's aber mussten sterben.

Die Ausführung dieses furchtbaren Verbrechens des Kindermordes, für welches selbst jene entmenschte Zeit noch den vollen

---

*) So Holinshed p. 712: *Certeine it is that he* [Richard] *contriued their destruction, with the usurpation of the regall dignitie upon himselfe.* Diese Stelle findet sich schon ganz vorn in More's Abhandlung über Eduard V.

**) Die unglücklichen Kinder des Clarence, von Richard geschont, erlagen dem Hass, mit dem die Tudors das Geschlecht der Yorks verfolgten. Der Sohn, nachdem er sein ganzes Leben in der Gefangenschaft zugebracht, ward in seinem 23. Jahre auf Befehl Heinrich's VII., und die Tochter, die letzte Plantagenet, Gräfin von Salisbury, in ihrem 70. Lebensjahre auf Befehl Heinrichs VIII., hingerichtet, zwei Justizmorde, welche alle Gräuelthaten Richard's, gegen die sich die Tudors so sensibel zeigten, voll aufwiegen.

Abscheu bewahrt hatte (man vergleiche die Empörung der Grossen über den vermeintlichen Mord Arthur's in König Johann, die furchtbare Aufregung der Yorkisten über des jungen Rutland's Tod), war der erste Gedanke, welcher den Tyrannen beschäftigte, nachdem er den durch Mord und Einschüchterung, sowie durch Heuchelei und Bestechung gewonnenen Thron bestiegen hatte (A. IV, Sc. 2). Mit diesem Schritt aber tritt die Nemesis heran und greift in das bis dahin durch geniale Kraft und Consequenz von ihm allein beherrschte Spiel ein. Er vergreift sich in der Wahl des Werkzeugs zur Ausführung des Prinzenmordes; so weit will der erbärmliche Buckingham doch nicht folgen. Im Unmuth über dessen Weigerung zum erstenmal die gewohnte Selbstbeherrschung verlierend, reizt er ihn in der grossen Peripetie-Scene durch üble Laune zum Abfall, welcher das Signal für die rückwärts schreitende Bewegung der Handlung wird, sowie die Verbindung mit Buckingham die erste feste Stufe zum Aufwärtssteigen gewesen war. Richard findet zwar in Tyrell und seinen Henkersknechten anderweitige Werkzeuge zur Ausführung der blutigen Arbeit; der Prinzen Leben rettet Buckingham's Abfall nicht mehr. Aber schon sehen wir, wie die allwaltende Gerechtigkeit wach geworden ist und die Hand zum Schlage erhebt.

Den Mord der Prinzen, mit den begleitenden Umständen, fand Shakespeare bei Holinshed (p. 734) nach More geschildert; alles Uebrige, insbesondere auch das Ansinnen an Buckingham, zu diesem Mord die Hand zu bieten, ist Shakespeare's freie Erfindung. Dem Detail ist übrigens manchmal zu wenig Aufmerksamkeit zugewandt, oder die Chronik zu sorglos benutzt; so z. B. bei der aus Holinshed (p. 734) geschöpften Auftragertheilung zur Beschaffung eines Mörders an den ersten besten Edelknaben (A. IV, Sc. 2). Allerdings sind diese Vorgänge stets im Lichte der damaligen Zeit zu betrachten, die mit einem Morde, insbesondere auf der Bühne, nicht viel Federlesens machte.

Die Charaktere der beiden Prinzen (die bei uns in der Regel durch junge Damen dargestellt werden) sind scharf gezeichnet und leicht aufzufassen. Die bezüglichen Scenen sollten durchaus nicht gekürzt werden, da sie dem Drama, das sich so vorwiegend in Intriguen und Verbrechen bewegt, durch die Einfügung dieser kindlich reinen, schuldlosen Wesen, einen besonderen Reiz geben.

Das Verhältniss Richard's zu seiner Mutter, der verwittweten Herzogin York, bedarf demnächst einer kurzen Erörterung. Die betreffenden Stellen, von denen insbesondere die Verfluchungsscene (A. IV, Sc. 4) zu den ergreifendsten des Stückes zählt, sind Shakespeare's freie Erfindung, indem Holinshed über die Natur dieses Verhältnisses keine besonderen Andeutungen fallen lässt.

Wir sehen in der, bei Shakespeare achtzigjährigen Herzogin das Bild einer von Gram tiefgebeugten Wittwe und Mutter, die in dem Geplauder ihrer unschuldigen Enkel, der Kinder des ermordeten Clarence, gleichsam Trost und Unterhaltung sucht (A. II, Sc. 2). Mit mütterlichem Instinct ahnt sie Richard's, ihres Sohnes, Antheil an der Ermordung seines Bruders Clarence, durchschaut überhaupt dessen Heuchelei und böse Absichten. Der Tod ihres ältesten Sohnes Eduard zertrümmert endlich ihre letzte Stütze.

Ich weint' um eines würd'gen Gatten Tod,
Und lebt' im Anblick seiner Ebenbilder;
Nun sind zwei Spiegel seiner hohen Züge
Zertrümmert durch den bösgesinnten Tod.
Mir bleibt zum Troste nur ein falsches Glas,
Worin ich meine Schmach mit Kummer sehe.

So spricht sie zur laut jammernden Wittwe Eduard's.*) Richard tritt dann zu den klagenden Frauen und führt seiner Mutter gegenüber, um den Schein des ehrerbietigen Sohnes zu wahren, die schon erwähnte Heuchelscene auf, sie kniend um ihren Segen zu bitten.**) Sie ertheilt ihn mit den ergreifenden, dem trauernden Mutterherzen entquillenden Worten:

Gott segne dich! und flösse Milde dir,
Gehorsam, Lieb' und ächte Treu' ins Herz.

Mit spöttischen Seitenbemerkungen entschädigt sich Richard für die Anstrengung dieser kleinen heuchlerischen Episode. Der Dichter

---

*) Holinshed (p. 726) gedenkt des hartnäckigen Widerstandes der Herzogin von York gegen Eduard's Vermählung mit Elisabeth Grey; über deren späteres Verhältniss zu einander kommt nichts mehr vor. Shakespeare erwähnt jenes Widerstandes gar nicht und stellt das Verhältniss Elisabeth's, sowohl zur alten Herzogin York als zu Richard's Gemahlin Anna, als ein durchaus gutes und herzliches dar.

**) Horace Walpole hat seitdem in den *Historic Doubts* geschichtlich nachgewiesen, dass in Wirklichkeit Richard's Verhältniss zu seiner Mutter ein ganz gutes gewesen ist. Dieselbe starb erst 1495; also lange nach Richard's Tod.

lässt uns damit gleichzeitig einen weiteren Einblick in das Herz des Bösewichts thun; selbst den leisesten Regungen der Kindesliebe ist er unzugänglich, und die Trauer des Mutterherzens erweckt nur seinen sarkastischen Spott. In der bereits besprochenen Instruction an Buckingham (A. III, Sc. 5), worin er die Ehre seiner Mutter preisgiebt, vollendet sich das Gemälde des entarteten Sohnes.

Die alte Herzogin hat die Häupter des Schwiegervaters und des Gatten unter dem Henkerbeil fallen, eines ihrer Kinder vom andern morden, alle Gräuel einer entarteten Zeit an ihren Jahren vorüber ziehen sehen. Ihr Schmerz ist resignirt; sie kennt ihres Sohnes Schlechtigkeit, aber sie weiss, dass sie keinen Einfluss auf ihn übt, dass die Thatsachen ihren blutigen Weg gehen, unbekümmert um einer Mutter Warnung, einer Mutter Schmerz. Ihre Enkel, Clarence's und Eduard's Kinder, sind der einzige Trost, der ihr geblieben; mit ihnen beschäftigt sie sich bei jedem Auftreten; zu Eduard's Kindern sucht sie noch zuletzt in den Tower zu dringen (A. IV, Sc. 1). Da kommt die Nachricht, dass Richard ihnen die Krone geraubt, sich selbst diese aufgesetzt habe. Der Rest der Mutterliebe geht in diesem Verbrechen an den geheiligten Rechten der Enkel unter. Dann folgt der letzte zerschmetternde Schlag, die Nachricht von deren Ermordung (A. IV, Sc. 4).

So manches Elend brach die Stimme mir,
Die jammernde Zung' ist still und stumm.

Aus der Apathie ihres Schmerzes wecken sie die Verwünschungen der hinzutretenden Margarethe, die Klagen Elisabeth's.

Geh mit mir und im Hauche bittrer Worte
Sei mein verdammter Sohn von uns erstickt,
Der deine beiden süssen Söhn' erstickte.

So spricht sie zu Elisabeth und rafft sich dann auf, um über den heranziehenden Richard den furchtbarsten Fluch auszusprechen, der je über Mutterlippen ging.

Ueber dessen Wirkung auf Richard werden wir direct weder durch eine Aeusserung desselben, noch durch eine Bühnenweisung belehrt; was jeder Autor eines Lesedramas für unumgänglich nöthig gehalten haben würde, erschien unserem Dichter, der als Bühnenleiter die Darsteller persönlich über die richtige Auffassung und Darstellung jedes Charakters unterwies, hier, wie an so vielen anderen Stellen, leider unnöthig. Doch herrscht bei unseren Aesthetikern

wie den bedeutendsten Darstellern der Richard-Rolle über diesen Punkt keine solche Meinungsverschiedenheit, wie sie z. B. bezüglich der Wirkung von Margarethen's und Anna's Verwünschungen konstatirt wurde. Es ist in der That weder logisch noch ethisch eine andere Schlussfolge statthaft, als dass, nach Shakespeare's Intention, Richard unter dem Mutterfluch, in den der Dichter überhaupt den Wendepunkt für sein Leben und seine Schicksale gelegt hat, moralisch zusammenbricht. Margarethen's Fluch fiel in die aufsteigende, der Mutterfluch in die absteigende Handlung, wo das von der Vorsehung gestattete Maass des Frevels bereits voll, das Gewissen des Verbrechers bereits wach geworden war, wo sich bereits (z. B. in der Erinnerung an Heinrich's Prophezeiungen und an den Namen Rougemont, A. IV, Sc. 2) abergläubische Regungen zeigten, denen er in der früheren Periode unzugänglich war. Margarethen's Flüche entbehrten ferner des moralischen Nachdrucks durch die Autorität der Fluchenden; ihr konnte Richard leicht jeden ihm vorgeworfenen Frevel, als in gleichem Maasse von ihr selbst begangen, zurückschieben. Der würdigen alten Mutter gegenüber griff diese landläufige Ausflucht, die in den Sünden anderer die Entschuldigung für die eigenen Verbrechen sucht, nicht Platz; sie fielen mit voller, unverminderter Schwere auf den entarteten Sohn. Er sucht mit fast ängstlicher Hast durch kriegerisches Getöse, ja durch Drohungen, der Mutter Flüche zu hemmen:

Ich hab' 'ne Spur von eurer Art, Frau Mutter,
Die nicht den Ton des Vorwurfs dulden kann.

Man fühlt es durch, wie furchtbar peinlich ihm die Scene sein muss, der er nicht entgehen kann, während er die Flüche der Margarethe (A. I, Sc. 3) nicht hemmte, sondern sie spöttisch mit geistiger Ueberlegenheit zurückschleuderte.*)

Die volle Bedeutung erhält diese Scene noch durch die Betrachtung, wie viel höher in jenen Zeiten die elterliche Autorität stand. Wie man überhaupt in jeder sittlich entarteten Zeit beobachten kann, pflegt sich der zurückgebliebene Rest menschlichen und religiösen Gefühls mit potenzirter Gewalt in einzelne Richtungen zu drängen und sich darin mit einer Intensität zu äussern, die einen

*) Dies ist auch Röttscher's Auffassung.

fast unerklärlichen Gegensatz gegen die allgemeine Barbarei und Entartung bildet. So standen in jenen Zeiten die Autorität der Eltern und der kindliche Gehorsam in einem merkwürdigen Gegensatz zu der Frivolität, mit der sich Geschwister und Blutsverwandte unter einander bekämpften, verriethen, mordeten. So war, wie bereits erwähnt, in einer Periode, die sonst vor keinem Verbrechen zurückscheute, der Kindermord ein Gegenstand des allerhöchsten Abscheus. So blieb in jener Zeit des Meineids und der Irreligiosität das Privilegium der Freistätten unangetastet,*) vereinzelte Strahlen himmlischen Lichtes in der allgemeinen Nacht sittlichen Verderbens.

Ich komme nun zur Besprechung des Verhältnisses von Richard zur Königin Elisabeth, bei der ich etwas länger verweilen muss, um meine, von der traditionellen Auffassung weit abweichende Meinung zu begründen.

Elisabeth war die Tochter der verwittweten Herzogin von Bedford, Schwägerin Heinrich's V:, aus deren zweiter Ehe mit Sir Richard Wydevile (Woodville), den Eduard IV. später zum Grafen Rivers ernannte; mütterlicherseits war ihre Abstammung also nicht so niedrig, wie Richard ihr im Drama vorwirft. Elisabeth heirathete zuerst den John Grey, der, wie sie selbst, zur Partei der Lancasters gehörte. Heinrich VI. schlug ihn am Tage der zweiten Schlacht von St. Albans zum Ritter; doch wurde er in derselben Schlacht (17. Febr. 1460) getödtet. Diese erste Verbindung Elisabeth's, aus der die zwei, im Drama auftretenden Söhne, Thomas, nachmals Marquis Dorset und Richard, nachmals Lord Grey, hervorgingen, war also in der That unter ihrem Stande geschlossen. Schwer begreiflich ist es nun, wie Shakespeare bei Erwähnung der ersten Begegnung Elisabeth's mit Eduard IV. (3. Thl. Heinrich VI, A. III, Sc. 2) von Sir John Grey, Elisabeth's erstem Gatten, den König Eduard ausdrücklich sagen lassen kann, dass:

in dem Streite für das Haus von York
Der würd'ge Mann sein Leben eingebüsst.

---

*) Siehe hierüber Holinshed's Auslassungen p. 717 ff. bei Gelegenheit der Wegführung des Prinzen York aus der Freistatt Westminster. Der Chronist versichert in höchstem Ernst, dass der heilige Petrus selbst, von einer grossen Anzahl Engel begleitet, diese Freistatt geweiht habe.

Bei Holinshed, der auch diese Begegnung wie so viele Ereignisse, je nach den Quellen, denen er folgte, zweimal ausführlich schildert, ist in der ersten, dem Abschnitt Eduard IV. entnommenen Stelle (p. 668) der Parteistellung Elisabeth's und des getödteten Sir John Grey allerdings nicht ausdrücklich gedacht; bei der in den Jugendarbeiten besonders hervortretenden Gleichgültigkeit Shakespeare's für das historische Detail wird der Irrthum hierdurch einigermassen erklärlich, da nicht anzunehmen ist, dass unser Dichter, aus dem ästhetischen Grunde einer besseren Motivirung, absichtlich die Parteistellung umgedreht habe. In dem von Thomas More herrührenden Abschnitt Eduard V. befindet sich aber, in der wiederholten Erzählung dieser Begegnung, die Parteistellung der Greys so bestimmt angegeben,*) dass Shakespeare sie nicht mehr übersehen konnte, und so äusserte sich dann Richard III. (A. I, Sc. 3), im striktesten Gegensatz zu jener Stelle in Heinrich VI., ganz richtig dahin:

In all' der Zeit war't ihr und Grey, eu'r Mann,
Parteiisch für das Haus von Lancaster,
Ihr, Rivers, war't es auch. Fiel euer Mann
Nicht zu Sanct Albans in Margaretha's Schlacht?

Dass Shakespeare, nachdem er den Richard III. geschrieben, jenen Irrthum in dem fortwährend zur Aufführung gelangenden Stücke Heinrich VI. allem Anscheine nach gar nicht berichtigt hat (die betreffende Stelle lautet in der alten Bearbeitung, der *True Tragedy* fast wörtlich wie in der Folio), ist charakteristisch für den Dichter, für die Herausgeber und für den Mangel an jeglichem *furor criticus* im Publicum jener Zeit.

Die nähere Schilderung der Elisabeth fand Shakespeare bei Holinshed, und zwar in der ersten Erzählung ihres Zusammentreffens mit Eduard.**) Sie war hiernach weniger eine glänzende Schön-

---

*) Holinshed p. 726. *Howbeit, this dame Elizabeth hir selfe, being in service with queene Margaret, wife unto King Henrie the sixt, was married unto one John Greie an esquire, whome King Henrie made Knigth upon the field that he had on Barnet heath by saint Albons against King Edward.*

**) Holinshed p. 668. *She was a woman of a more formall countenance than of excellent beautie, and yet both of such beautie and favour, that with hir sober demeanour, sweete looks and comelie smiling (neither too wanton nor too bashfull) besides hir pleasant tong and trim wit she so allured and made subject unto hir the heart of that great prince (Edward), that after she had denied him to be his paramour, with so good maner and words so well set as better could not be deuised, he finallie resolued with himselfe to marrie hir.*

heit, als von höchster Liebenswürdigkeit und feinstem Takt in Benehmen und Rede. Diese Charakteristik hat Shakespeare, wie ich darthun werde, mit strengster Consequenz durch beide Stücke, Heinrich VI. und Richard III., hindurch festgehalten, und ist auch da nicht davon abgewichen, wo Holinshed später, auf More's und Grafton's Autorität hin, ein schwärzeres Bild der Elisabeth giebt.

Gleich die erste Scene ihres Auftretens (3. Thl. Heinrich VI., A. III, Sc. 2) stellt ihren Charakter in das vortheilhafteste Licht. Die züchtige, echt weibliche, von jeder Koketterie entfernte Weise,*) wie sie die Anspielungen des frivolen Königs zuerst nicht verstehen will, dann, nachdem er mit seinen unzüchtigen Anträgen geradezu herausrückt, dieselben mit Ernst und Entschiedenheit zurückweist, gewinnt bei Shakespeare um so grössere Bedeutung, als er es sonst und nicht etwa bloss in den Jugendarbeiten liebt, selbst den züchtigsten Frauen frivole Wortspiele und Reden in den Mund zu legen. Dass sie demnächst den ernstgemeinten Anträgen des Königs nachgiebt und ihm die Hand reicht,**) wird selbst die Prüderie nicht anstössig finden wollen. Sie übt bei Shakespeare lange Zeit hindurch den heilsamsten Einfluss auf ihn; er ist ein zärtlicher Gatte und Vater und erst in dem Drama Richard III. erfahren wir wieder, dass Frau Shore und andere Buhlerinnen sein Herz eingenommen haben.

Ebenso takt- und würdevoll wie gegen Eduard, ist ihr Benehmen gegen die über diese Heirath und die Begünstigung ihrer Familie erzürnten Brüder des Königs (3. Thl. Heinrich VI., A. IV. Sc. 1), desgleichen ihre Fassung im Unglück, als ihr Gemahl (A. IV, Sc. 4) gefangen genommen und sie gezwungen ist, mit dem Kinde unter ihrem Herzen, in die Freistatt zu flüchten. Alle Reden, von der ersten bis zur letzten, die Shakespeare ihr in den Mund legt, sind mit ganz besonderer Sorgfalt und Feinheit ausgearbeitet.

In Richard III. ist sie, wenn richtig aufgefasst, unbedingt die bedeutendste Frauengestalt. Wir sehen sie zuerst (A. I, Sc. 3) in

*) Meine Ansicht steht also der Dingelstedt'schen schnurstracks entgegen, welcher Elisabeth in der Bearbeitung dieser Scene durch Zusätze und Bühnenweisungen zur schlauen Kokette stempelt, die den König in ihr Netz ziehen will. Er nennt die Scene (Bd. I, S. 135) ein »Cabinettstück weiblicher Koketterie«. Für diese Auffassung finde ich weder im Stück noch in Holinshed auch nur den leisesten Anhalt, noch wird sie von anderen Kritikern getheilt.

**) Die Heirath fand am 1. Mai 1464 statt, die Krönung am 22. März 1465.

tiefer Sorge um den immer schwächer werdenden König und ihre eigene Zukunft; die instinctartige Furcht vor Gloster tritt hier schon deutlich hervor. Als derselbe hinzutritt, vertheidigt sie sich mit Würde und Freimuth gegen dessen Angriffe, bis an die äusserste Grenze, aber auch nicht weiter, seinen Spott und Hohn erduldend. Eine wehmüthige Resignation weht durch den ganzen Dialog; man fühlt die Wahrheit ihres Ausrufs, sie habe »wenig Freude auf Englands Thron.«

Mit tiefer Genugthuung erfüllt sie die, von dem sterbenden Eduard erstrebte und, wie sie glaubt, aufrichtig gemeinte Versöhnung ihrer Familienglieder mit Gloster, Buckingham, Hastings und deren Anhang (A. II, Sc. 2). Der schöne Traum dauert aber nicht lange.

Allseh'nder Himmel, welche Welt ist dies!*)

ruft sie verzweifelnd, als Gloster den bereits erfolgten Tod des Clarence der vor Schreck erstarrenden Versammlung meldet und sie, die gerade um seine Begnadigung gebeten, damit der niederträchtigsten Heuchelei bezichtigt.

Das längst Gefürchtete tritt ein, ihr Gemahl, der König, stirbt. Ihr Schmerz (A. II, Sc. 2) ist unermesslich; ihr Sohn Dorset und ihr Bruder Rivers suchen sie zu trösten und verweisen sie auf ihre Pflichten gegen den jungen König. Die Verhaftung von Rivers und Grey öffnen ihr leider bald die Augen über Gloster's Absichten, deren Endziel sie schon bei dieser ersten Gewaltthat klar durchschaut (A. II, Sc. 4). Sie entschliesst sich ohne Zögern mit ihrem jüngsten Sohn York in die Freistatt Westminster zu flüchten; des Cardinals Bouchier und Hastings Ueberredungen locken jedoch den unglücklichen Prinzen wieder von ihr weg (A. III, Sc. 1) und seinem blutigen Schicksal entgegen.**)

Die beiden Prinzen werden von Richard im Tower gefangen gehalten. Mit der alten Herzogin York und der unglücklichen Anna,

---

*) Wenn der furchtbare Schreck, welchen die unerwartete Mittheilung von Clarence's Tod in der Versammlung verursacht, mimisch vollendet dargestellt wird, so kann dieser, nach einer Pause ausgestossene Ausruf der Elisabeth von ausserordentlicher Wirkung sein.

**) Alles Thatsächliche in dieser Scene ist Holinshed entnommen.

Gloster's Gattin, wallfahrtet sie dorthin,*) die Kinder noch einmal zu sehen (A. IV, Sc. 1). Brakenbury verweigert auf Befehl Richard's den Zutritt; gleichzeitig bringt Stanley die Nachricht, dass Richard im Begriffe stehe, sich als König krönen zu lassen. Elisabeth sieht das Verhängniss näher schreiten; sie räth ihrem Sohn Dorset zur Flucht übers Meer zu Richmond (ergreift damit also im Drama die Initiative zur Unterstützung dieses Prätendenten, dem sich dann sofort Stanley anschliesst) und nimmt mit rührender Apostrophe an den Tower den letzten Abschied von ihren unglücklichen Söhnen.

Erbarmt euch, alte Steine, meiner Knaben,
Die Neid in euren Mauern eingekerkert!
Du rauhe Wiege für so holde Kinder!
Felsstarre Amme! finstrer Spielgesell
Für zarte Prinzen! Pflege meine Kleinen.
So sagt mein thöricht Leid Lebwohl den Steinen.

Hazlitt erklärt mit Recht diesen Abschied, nebst Tyrell's Beschreibung der im Schlaf gemordeten Prinzen (A. IV, Sc. 3), für die rührend-schönsten Stellen des ganzen Dramas.

Der letzte Schlag ist gefallen; die Prinzen sind ermordet. In die Klagen der trostlosen Elisabeth (A. IV, Sc. 4) und der alten Grossmutter, der Herzogin von York, mischt das am hellen Tage umwandelnde Gespenst der Lancasters, Margarethe, zum letztenmal ihre unheimlichen Triumphgesänge der gesättigten Rache. Elisabeth wünscht von ihr fluchen zu lernen. Dem auf dem Marsch herannahenden Richard schleudert sie ihre verzweiflungsvollen Anklagen entgegen; sie hört der alten Mutter furchtbaren Fluch über den verbrecherischen Sohn; aber sie selbst kann darum doch nicht fluchen:

Zwar weit mehr Grund zum Fluchen wohnt mir bei,
Doch minder Muth**) drum sag' ich Amen nur.

Sie wendet sich zum Gehen; da hält Richard, der sich vom zerschmetternden Mutterfluch mühsam wieder aufgerichtet, ihre Schritte

*) Selbstverständlich sind diese Scenen frei erfunden. Der Dichter hat auch nicht für nöthig erachtet, eine Erklärung beizufügen, wie Elisabeth dazu gekommen, die Freistatt wieder zu verlassen, wohin er sie früher flüchten liess.

**) Im Original: „*spirit*", welches Schlegel durch »Muth« hier nicht ganz richtig übersetzt hat.

auf, und es beginnt jene grosse Scene der Werbung um Elisabeth's Tochter, die, nach der bisher allgemein getheilten Ansicht unserer Aesthetiker, mit dem Siege Richard's endigt.

Ehe ich meine vollkommen entgegengesetzte Ansicht näher begründe, vergegenwärtige man sich noch einmal den Charakter Elisabeth's, wie er sich bis dahin durch alle Phasen von Glück und Unglück, im Handeln wie im Leiden, entwickelt hat. Denn im schroffen Gegensatz mit der Anna-Scene ist Elisabeth's Charakter vor dem Eintritt in diese grosse Versuchung allseitig aufs schärfste gezeichnet, während Anna vorher völlig im Dunkeln blieb, und wir die Grundzüge ihres Wesens, soweit sie nicht aus der Werbungsscene selbst erkenntlich werden, erst später näher kennen lernen.

Der Grundzug des Charakters der Elisabeth ist echt weibliche Würde, und zwar mehr der Frau, als speciell der Königin; es bleibt auch auf dem Thron gleichsam ein leiser Anflug von der Parvenue an ihr haften. Ihre Sprache ist stets edel und gewählt; sie lässt sich auch durch die heftigste Erregung nicht zu unpassenden Aeusserungen, oder gar Schimpfworten hinreissen, wie Anna, Margarethe und die Herzogin York. Ganz besonders treten diese edle Sprache und Gesinnung in ihren Dialogen mit Richard, ihrem Todfeind, hervor. Elisabeth, die tiefgekränkteste von allen, ist doch die gemessenste; sie allein enthält sich consequent der höhnenden Aeusserungen über Richard's körperliche Missgestalt, mit denen doch sonst nicht bloss die drei übrigen Frauen des Stücks, sondern seine Gegner überhaupt, mehr als freigiebig sind.

Unbeholf'ner Klump,
Der krumm von Sitten ist, wie von Gestalt.

So von Clifford schon beim ersten Auftreten (2. Thl. Heinrich VI, A. V, Sc. 1) empfangen, bieten die drei Dramen eine Blumenlese von Schmähungen seiner Missgestalt, selbst seitens der eignen Mutter, die fast alles Maass übersteigt. Dass aber Shakespeare die Königin Elisabeth absichtlich hiervon hat ausnehmen wollen, wird nicht bloss durch die ausserordentliche Sorgfalt und Ueberlegung, mit der alle ihre Reden ausgearbeitet sind, bewiesen, sondern sie tadelt auch ausdrücklich den vorlauten, kleinen York (A. II, Sc. 4) wegen seiner Spöttereien über Richard's körperliche Fehler, und thut dadurch die Falschheit der Beschuldigungen Buckingham's und Richard's dar, welche (A. III, Sc. 1) in dessen Stichelreden die Anstiftung der Mutter sehen wollen. Das Urtheil, welches ihr Gegner Richard bei

dieser Gelegenheit über den kleinen York und damit indirect auch über Elisabeth fällt:

O, 's ist ein schlimmer Bursch!
Keck, rasch, verständig, altklug und geschickt,
Die Mutter ganz vom Wirbel bis zum Zeh.

zeigt hinlänglich den Respect, welchen Richard vor ihren geistigen Fähigkeiten hat, und erklärt dessen besonderen Hass gegen sie, der er stets mit voller geistiger Rüstung gegenüber treten muss, während er Anna, Margarethe und seine Mutter weit leichter, vielfach satyrisch, abfertigt. Kopf und Herz sind bei Elisabeth im Gleichgewicht; Alles an ihr ist harmonisch.

Der allerhervorstechendste Charakterzug bei Elisabeth bleibt aber ihre Liebe zu ihrer Familie, ihrem Gatten, ihren Kindern, ihren Geschwistern. Ohne dass Shakespeare die Königin einer directen Mitschuld an der maasslosen Begünstigung ihrer Verwandten durch König Eduard zeiht, hebt er unausgesetzt ihre Sehnsucht nach ruhigem Familienglück, ihre Liebe und Sorge für ihre Kinder und Angehörigen hervor. Entgegengesetzt dem Charakter der Margarethe, dieser politischen Furie, ist sie vor Allem Gattin, Mutter und dann erst Königin; die Krone an sich hat ihr kein Glück gebracht. Persönlicher Ehrgeiz, wie die geschichtliche Elisabeth besessen haben mag, ist, meiner Ansicht nach, in dem von Shakespeare gezeichneten Charakterbilde durchaus nicht enthalten. Sie kämpft in erster Linie für die Rechte und das Glück ihrer Kinder, nicht für ihre eigene Stellung.

Der so geschilderten edlen Frau tritt nun Richard, bei der ersten Begegnung nach der Ermordung ihrer beiden Söhne, gegenüber, und wirbt um die Hand ihrer ältesten Tochter, an Stelle der eben von ihm ins Jenseits beförderten Tochter Warwick's. Die Scene ist mit ausserordentlicher Sorgfalt gearbeitet (allerdings sind die vielfach darin enthaltenen Antithesen nicht mehr nach dem heutigen Geschmack), und sie übertrifft hierin noch die Parallel-Scene der Werbung um Anna, ist auch weit umfangreicher und überhaupt eine der längsten Dialog-Scenen, die in irgend einem Shakespeare'schen Stück vorkommen.*)

*) Sie hat nicht weniger als 238 Verse, wovon 57 in den Quartos fehlen; da es nicht wahrscheinlich ist, dass diese Auslassung den Herausgebern zur Last fällt, so wird wohl Shakespeare selbst die nachträgliche Erweiterung vorgenommen haben.

In Gemässheit des nach Ueberschreitung des dramatischen Höhepunktes veränderten Charakters und Auftretens von Richard, sowie des Umstandes, dass er der Mutter, nicht der begehrten Tochter gegenübersteht, sind Sprache und Fechtweise hier ganz andere, als in der Anna-Scene; sie gleichen sich nur in dem einen Punkte, dass sie beide mit gleicher Feinheit auf die bei beiden Frauen vorausgesetzten schwachen Seiten lossteuern.

Ehe Richard nur seine Absichten angedeutet, ahnt die Mutter bereits, dass es sich um der Tochter Schicksal handelt; die Erwähnung ihres Namens durch Richard macht sie schon zittern für deren Leben. Er deutet zuerst an, dass er ihre Familie erhöhen, ihr Ersatz für erduldete Leiden gewähren wolle, so weit es in seiner Macht stehe, erklärt dann offen seine Liebe zu ihrer Tochter und bittet die Mutter, sein Anwalt bei ihr zu sein. Die Schuld an der Ermordung ihrer Söhne weist er anfangs zurück; später giebt er sie indirekt zu, indem er seine Reue über »Geschehenes, was nicht mehr zu ändern,« betheuert. Er heisst die Königin sich in das Unabänderliche fügen und malt ihr in langer wohlgesetzter Rede,*) die den Kernpunkt des ganzen Angriffs bildet, das Glück ihrer Zukunft als Mutter und Grossmutter aus.

> Ihr werdet wieder Mutter eines Königs,
> Und alle Schäden drangsalvoller Zeiten
> Zweifach ersetzt mit Schätzen neuer Lust;
> Ei, wir erleben noch viel wack're Tage!
> Die hellen Thränentropfen kommen wieder,
> Die ihr vergosst, in Perlen umgewandelt;
> Das Darleh'n euch vergütend, mit den Zinsen,
> Von zehnfach doppeltem Gewinn des Glücks.

Nach diesem, auf Elisabeth's hervorstechendste Eigenschaft, auf ihre Mutterliebe berechneten Angriff, worin auch die Wiedervereinigung mit ihrem geliebten Sohn Dorset, der zu Richmond geflohen war, eine bedeutende Rolle spielt, kommen die staatsmännischen Gründe an die Reihe. Er zeigt ihr Englands Frieden in diesem Bündniss, die Tochter als mächtige Königin. Ganz zuletzt erst, als Alles unwirksam geblieben, malt er ihr die drohende Perspective künftigen Unglücks für sie, ihre Familie und ihr Land aus, welches der Nichtgewährung seines Gesuchs folgen würde.

---

*) Dieselbe, die in den Quartos fehlt.

Die Sprache Richard's im ganzen Dialog bekundet zunächst eine grosse Selbstbeherrschung der von ihm besonders gehassten Feindin gegenüber; den Unmuth über ihren hartnäckigen Widerspruch, der manchmal aufblitzen will, ihre tieftreffenden Anklagen, drängt er stets schnell wieder zurück. Die Heuchelei seiner Liebe für Elisabeth's Tochter trägt ein ernstes ehrbares Gewand; der König steht stets hinter dem Liebhaber. Nur ein, durch die Wiederholung aus der Anna-Scene abgeblasstes Motiv hätte Shakespeare vermeiden sollen, die Andeutung nämlich, dass Richard die Morde der Prinzen und seiner ersten Gattin ebenso aus Liebe zu Elisabeth's Tochter vollbracht, wie einst die Eduard's und Heinrich's aus Liebe zu Anna. Wenn dasselbe Argument hier auch einer andern Person gegenüber wiederholt wird, so bekommt es doch der Zuhörer zweimal zu kosten; auch durfte dasselbe wohl bei Anna, sicherlich aber nicht bei Elisabeth auf Wirkung rechnen.

Wenn nun, wie unsere Aesthetiker behaupten, Elisabeth durch Richard's Ueberredung gewonnen wird, bei ihrer Tochter für den Mörder ihrer Söhne zu werben, so muss sich dies zunächst durch ihre ganze Haltung während des Gesprächs documentiren; wir müssen an ihr, wie seiner Zeit an Anna, den Eindruck von Richard's Verführung stufenweise verfolgen können, müssen ihre Nachgiebigkeit entstehen und wachsen sehen. Vergeblich wird aber Jemand, von den Schlussversen vorläufig abgesehen, in dem fast ermüdend langen Gespräch mit Richard nur die leiseste Spur einer solchen allmählich hervortretenden Wirkung auf Elisabeth entdecken. Sie jammert zunächst um ihre Tochter, als der Tyrann ihrer nur erwähnt; seiner halben Ableugnung gegenüber setzt sie die directe Beschuldigung des Mordes ihrer Söhne; die Mittheilung seiner Absichten auf ihre älteste Tochter weist sie mit tiefstem Abscheu zurück, indem sie ihm als den besten Weg zur Werbung bezeichnet:

Schick' durch den Mann, der ihre Brüder schlug,
Ihr ein paar blut'ge Herzen; grabe drein:
Eduard und York; dann wird sie etwa weinen,
D'rum biet' ihr (wie Margaretha deinem Vater
Weiland gethan, getaucht in Ruland's Blut)
Ein Schnupftuch, das den Purpursaft, so sag' ihr,
Aus ihrer süssen Brüder Leibe sog,
Und heiss' damit ihr weinend Aug' sie trocknen.

In der darauf folgenden langen Rede Richard's, die mit den Worten:

Seht, was gescheh'n, steht jetzo nicht zu ändern,

beginnt, drängt derselbe nun Alles zusammen, was seiner Ansicht nach auf eine ihre Kinder und ihr Vaterland liebende Frau nur einwirken kann. Die sich unmittelbar anschliessende lange Dialog-Scene in einzeiligen Antithesen zeigt aber nicht bloss, dass Elisabeth unerschüttert geblieben, sondern sie wird umgekehrt zur Angreifenden; sie lässt ihn, als er seine Liebe und seine redlichen Absichten beschwören will, kaum zu Worte kommen, indem sie jeden seiner Schwüre in immer wachsender Entrüstung durch den Hinweis unterbricht, wie er Ehre, Würde, Gott, Welt, sich selbst, die Zukunft, kurz Alles, wobei er zu schwören sucht, geschändet habe, — jedes Wort ein Dolchstoss für Richard.

Die Haltung Elisabeth's ist bis dahin, also bis unmittelbar vor Schluss der Scene, so unzweideutig, dass es dem gesunden Menschenverstand rein unmöglich sein würde, eine beginnende Nachgiebigkeit hinein zu interpretiren. Richard spielt nun seinen letzten Trumpf auf, indem er, wie schon erwähnt, den bisherigen Argumenten ein Neues, die Drohung, hinzufügt:

Denn ohne sie erfolgt für mich und dich,
Sie selbst, das Land und viele Christenseelen,
Tod und Verwüstung, Fall und Untergang.
Es steht nicht zu vermeiden, als durch dies;
Es wird auch nicht vermieden, als durch dies.

Damit heisst er sie zum letzten Mal für ihn bei der Tochter zu werben, nicht »launenhaft in grossen Dingen« zu sein.

Offenbar macht diese neue Wendung auf Elisabeth starken Eindruck. Sie war bisher in steigender Leidenschaftlichkeit rücksichtslos dem Tyrannen entgegen getreten. Seine Drohungen erinnern sie erst wieder daran, dass er Herr ihres, wie des Lebens ihrer übrigen Kinder ist. Sie fühlt, dass das gefährliche Gespräch abgebrochen werden muss; auf Entgegnungen lässt sie sich nicht mehr ein; ihre Klugheit hat wieder die Herrschaft über das empörte Gefühl gewonnen. Der Schluss nach jener letzten Anrede Richard's, aus dem unsere Kritiker ihre Niederlage herauslesen, lautet nun nach Schlegel wörtlich:

Elisabeth.
Soll ich vom Teufel so mich locken lassen?
Richard.
Ja, wenn der Teufel dich zum Guten lockt.

Elisabeth.
Soll ich denn selbst vergessen meiner selbst?

Richard.
Wenn eurer selbst gedenken, selbst euch schadet.

Elisabeth.
Du brachtest meine Kinder um.

Richard.
In eurer Tochter Schooss begrab' ich sie;
Da, in dem Nest der Würz', erzeugen sie
Sich selber neu, zu eurer Wiedertröstung.

Elisabeth.
Soll ich die Tochter zu gewinnen geh'n?

Richard.
Und sei beglückte Mutter durch die That.

Elisabeth.
Ich gehe, schreibt mir allernächstens,
Und ihr vernehmt von mir, wie sie gesinnt.*)

Richard.
Bringt meinen Liebeskuss ihr, und lebt wohl.
(küsst sie.**) Elisabeth ab.)
Nachgieb'ge Thörin! wankelmüthig Weib!

Wenn, wie schon erwähnt, die Haltung der Elisabeth vor der zuletzt ausgespielten Drohung eine vollkommen unzweideutige, d. h. mit Entrüstung ablehnende war, so kann allerdings nicht in Abrede gestellt werden, dass der citirte Schluss des Zwiegesprächs in seiner Unbestimmtheit die Möglichkeit einer Deutung zulässt, als sei sie den letzten Argumenten unterlegen, als ginge sie ab mit der ernstlichen Absicht, ihre Tochter für Richard zu freien. Zum zweiten Mal in derselben Scene (A. IV, Sc. 4) und unmittelbar auf einander folgend, haben wir also bei Shakespeare die Erscheinung, dass für uns die wichtigten psychologischen Momente der Handlung aus der Lectüre des Dramas nicht unmittelbar hervortreten, sondern erst

---

*) Diese Zeile fehlt in den Quartos; für die Controverse in der Auffassung der ganzen Scene ist es ohne wesentliche Bedeutung, ob sie stehen bleibt oder wegfällt.

**) Die Bühnenweisung »küsst sie« steht weder in den Quartos noch in den Folios, sondern ist ein späterer Zusatz Johnson's, den seitdem die meisten Herausgeber, auch Delius, adoptirt haben. Die Richtigkeit dieser Weisung ist nicht über jeden Zweifel erhaben; jedoch erscheint sie unbedenklich und lässt sich sogar mimisch gut verwerthen. Auf der englischen Bühne wird der Kuss mit der darauf bezüglichen Stelle weggelassen.

durch die ästhetische Kritik ermittelt werden müssen; es betrifft dies Richard's Verhalten bei der Verfluchung durch seine Mutter und hier Elisabeth's Verhalten am Schluss der Werbungs-Scene. Erklärbar durch seine Stellung zur Bühne, ist dies gleichwohl ein Fehler Shakespeare's; bei so wichtigen Abschnitten der fortschreitenden Handlung musste es nicht der Auffassung des Schauspielers überlassen bleiben, die Intention des Dichters richtig wiederzugeben, oder zu verwischen, oder gar ins Gegentheil umzukehren. Einige bei Seite gesprochene Worte, zur Noth selbst eine Bühnenweisung hätten genügt, jeden Zweifel über die richtige Auffassung unmöglich zu machen. Denn es bedarf keiner Auseinandersetzung, wie es sowohl für die ästhetische Würdigung, als für die Bühnenwirkung des Stücks absolut nothwendig ist, hier vollkommen klar zu sehen, und möge aus diesen beiden Beispielen überhaupt gefolgert werden, wie unendlich hoch die Bühnenwirkung Shakespeare'scher Stücke über dem blossen Eindruck ihrer Lectüre steht, indem die Bühne klar erkenntlich zur Anschauung bringt, wo bei der blossen Lectüre die richtige Auffassung vielfach erst aus mühsamer Reflexion herauswachsen muss.

Ich habe nun mit dem Anerkenntniss zu beginnen, dass meine Ansicht: Richard habe keinen Sieg über Elisabeth erfochten, sondern die entschiedenste Niederlage erlitten, in der Shakespeare-Literatur bis jetzt allein steht.*) Der nähern Begründung

*) 1894. Zu meiner grössten Genugthuung ersah ich später, dass unser berühmter Literarhistoriker Kuno Fischer, in den 1868 in Jena gehaltenen und später veröffentlichten Vorträgen, die Elisabeth-Scene in gleichem Sinne auffasst, überhaupt bezüglich der Handlung und der Charaktere des berühmten Dramas sich mit mir fast überall in voller Uebereinstimmung befindet. Auch hatten sich schon vor der Abfassung meines Essays in den Jahren 1866 und 1867, im Wege mündlicher Erörterung, viele der bedeutendsten Shakespeare-Kenner, u. A. Delius, Ulrici, Bodenstedt, Elze, Leo, Gottschall u. s. w., meiner Ansicht angeschlossen. Hertzberg schrieb mir am 19. April 1868: »Sie haben mich in allen Einzelheiten überzeugt, namentlich aber in der eigentlichen pièce de resistance Ihres Aufsatzes, in der Ehrenrettung der Elisabeth, die zugleich eine Ehrenrettung Shakespeare's ist.« Karl Frenzel schreibt 1873 in der Berliner Dramaturgie über meine Bearbeitung Richard's III.: »Mit feinem Gefühl hat der Bearbeiter in dieser Scene, in der Richard um die Hand der Tochter Elisabeth's wirbt, das Widerspiel der Anna-Scene im ersten Act erkannt. Während er der jungen leicht bethörten Anna gegenüber Sieger bleibt, wird er von der gereiften, ihn durch-

dieser in mir, sowohl durch den unmittelbaren ersten Eindruck, als durch reifliches Studium zur festen Ueberzeugung gewordenen Ansicht, schicke ich eine kurze Zusammenstellung der bezüglichen Beurtheilungen durch die bedeutenderen Repräsentanten dieses Literaturzweiges voraus.

Von den Engländern finde ich die Elisabeth-Scene zuerst bei Richardson besprochen. Er nennt sie eine blosse Copie der Anna-Scene, wünscht beinahe, dass letztere durch erstere ersetzt worden sei, weil sehr gute und vernünftige Gründe für die Heirath Richard's mit der Tochter Elisabeth's, aber keine für seine Heirath mit Anna vorgelegen hätten. Allerdings lassen diese Aeusserungen nicht mit Bestimmtheit schliessen, ob er Richard als Sieger in dem dialectischen Zweikampf mit Elisabeth anerkennt.

Johnson, dessen Urtheil allerdings wenig bedeutet, äussert sich mit seiner gewöhnlichen Suffisance: *On this dialogue 'tis not necessary to bestow much criticism; part of it is ridiculous and the whole improbable.* Mason fertigt ihn treffend ab, indem er sagt: *I see nothing ridiculous in any part of this dialogue, and with respect to probability it was not unnatural that Richard should hope to persuade an ambitious and, as he thought her, a wicked woman, to consent to his marriage with her daugther, which would make her a queen, and aggrandize her family.* Weder Johnson's noch Mason's Ansichten über die vorliegende Controverse sind hieraus bestimmt zu ersehen; jedoch unterscheidet Mason offenbar in den Ausdrücken *ambitious* und *wicked* zwischen seiner eignen und der von Richard unterstellten Meinung über den Charakter der Elisabeth.

---

schauenden Frau durch den Schein der Nachgiebigkeit getäuscht. Die Richtigkeit und innere Wahrheit dieser Auffassung leuchtet ein.« Ich würde somit wohl zu der Behauptung berechtigt sein, dass meine Beweisführung die früher allgemein verbreitete gegentheilige Ansicht in der Shakespeare-Literatur aus dem Feld geschlagen hat, wenn nicht die gewichtige Stimme Bulthaupt's, in seiner Dramaturgie der Klassiker, an der früheren Ansicht von der Niederlage Elisabeth's festhielt. Doch entnehme ich einem Privatbrief desselben vom 11. November 1893, dass er die Möglichkeit zugiebt, dass Shakespeare jene Auffassung gehabt habe, und kommt schliesslich auf ein »non liquet« heraus, welches allerdings, dem blossen Wortlaut des Gesprächs nach, unanfechtbar ist. Ohne Zweifel war es ein Fehler Shakespeare's, den Ausgang nicht klar zu stellen. Aber in wie vielen Fällen, ausser diesem, sind wir darauf angewiesen, Unklarheiten durch weit hergeholte ästhetische Untersuchungen klären zu müssen, weil die Darstellung Bestimmtes, Greifbares verlangt!

Zu den Schriftstellern des 19. Jahrhunderts übergehend, so finden sich in Coleridge und Hazlitt, den ersten Shakespeare-Kritikern Englands, leider keine speciellen Auslassungen über diese Scene.

Dagegen spricht sich Courtenay sehr bestimmt, aus und obgleich derselbe nur Historiker ist und jeden Anspruch auf ästhetisch-kritische Bedeutung seines Werks ausdrücklich ablehnt, so tritt doch sein Einfluss auf die spätere Beurtheilung der in Rede stehenden Scene vielfach, insbesondere auch bei neueren deutschen Kritikern hervor. Courtenay sagt über die bezügliche Scene bei Shakespeare wörtlich: »Richard habe darin die Königin-Wittwe überredet, die damit begonnen, ihm eine ganze Reihenfolge von Verbrechen vorzuhalten, um ihm zuletzt ihre Tochter zu übergeben, so wie er Anna überredet habe, ihn selbst zu heirathen.« Diese Auffassung erklärt sich bei Courtenay einfach durch die vorausgegangene Behauptung, dass nach More (Holinshed) Elisabeth für die Heirath ihrer Tochter mit Richard durch Versprechungen von Vortheilen für ihre Familie sowohl, als durch dessen *„wily wit“* bewogen worden sei. Courtenay findet also in der bezüglichen Scene des Dramas ganz einfach eine Uebereinstimmung Shakespeare's mit seiner Quelle. Ich werde aber weiter unten zeigen, dass diese Behauptung Courtenay's, dem ich schon in mehreren anderen Punkten ähnliche Irrthümer nachgewiesen, falsch ist.

Von neueren englischen Kritikern führe ich hier nur Lloyd*) an, welcher sich, genau im Sinne und wohl auch unter dem Einfluss der deutschen Kritik, klar und einfach für die Niederlage Elisabeth's ausspricht. Nirgends finde ich überhaupt eine Polemik über diese Frage, was für England um so auffälliger ist, als, wie ich später nachweisen werde, die Bühnen-Tradition dorten eine ganz entgegengesetzte, mit der meinigen vollständig übereinkommende Auffassung festhält.

Bei den französischen Kritikern, Guizot, Mezières u. s. w., habe ich vergeblich eine eingehende Besprechung dieser Scene und des Charakters der Elisabeth überhaupt gesucht.

---

*) Die in vieler Beziehung verdienstvollen *Critical Essays* von W. W. Lloyd finden sich am Schlusse der einzelnen Dramen in der neuen Singer'schen Gesammt-Ausgabe von Shakespeare's Werken. London 1856. Die hier angezogene Stelle (Vol. VI, p. 569) lautet wörtlich: *He gains over the mother of the princes he murdered, by appeal to her passion for position, her preference for her son Dorset and by false penitence.*

Ich komme nun zu den Urtheilen der deutschen Shakespeare-Gelehrten. Der Begründer der ästhetischen Shakespeare-Kritik, A. W. v. Schlegel, geht in seinen meisterhaften Vorlesungen über dramatische Kunst auf die Charakteristik der Elisabeth leider nicht ein.

Die erste eingehende Erörterung findet sich bei Horn,*) und es scheint beinahe, wenn man von den oben citirten, zu unbestimmt gehaltenen Aeusserungen Richardson's und Mason's absieht, als ob dieser schwache Kritiker die meiner Ansicht nach vollständig falsche Auffassung von der Schwäche und Niederlage Elisabeth's zuerst bestimmt ausgesprochen habe. Sie entsprach auch ganz der Tendenz mancher Romantiker, bei denen nur die gezwungenen unnatürlichen Auffassungen zu Ehren kamen. Horn's fernere Entdeckungen, z. B. dass »die Angst« dem Richard »eine neue Begeisterung« gegeben, wodurch er Elisabeth besiegt habe, sind übrigens sein alleiniges geistiges Eigenthum geblieben.

Ulrici's Besprechungen der Dramen gehen nur auf die Grundzüge der Handlung und der Hauptcharaktere ein, so dass von ihm leider keine speciellen Aeusserungen über die in Rede stehende Scene vorliegen. Ebensowenig von Fr. Vischer, obgleich der in seinem vortrefflichen Aufsatz: »Shakespeare in seinem Verhältniss zur deutschen Poesie« (Kritische Gänge, S. 50) gebrauchte Pluralis: »Die Weiber lassen sich von seiner frechen Beredsamkeit bethören«, vielleicht auch auf die Elisabeth-Scene bezogen werden darf.

Rötscher,**) der im Uebrigen, nebst Vischer, am tiefsten in den Geist dieser Tragödie eingedrungen sein dürfte, der auch den Unterschied zwischen der Dialectik Richard's in der Anna- und der Elisabeth-Scene am correctesten zeichnet, spricht sich klar für die Niederlage der Elisabeth aus; er glaubt, dass die »Sorge für das Gemeinwohl, diese letzte mit gewaltiger Kraft angewandte Waffe Richard's«, den Ausschlag bei ihr gegeben habe.

Gervinus spricht sich, bezüglich der Motivirung, wie Rötscher aus, fügt jedoch hinzu, dass die Furcht bei Elisabeth ihr Theil mitgewirkt habe; die hierbei eingeschaltete Beziehung auf die Chronik, die solches angebe, trifft, wie ich zeigen werde, nicht zu, und scheinen

*) Shakespeare's Schauspiele, erläutert von Franz Horn, 1826, Bd. III, S. 141 ff. Horn schrieb also vor Courtenay.

**) H. Th. Rötscher, Cyclus dramatischer Charaktere. Berlin 1844.

mir überhaupt die schon erwähnten unrichtigen Angaben des von Gervinus vielfach benutzten Courtenay, von Einfluss auf sein Urtheil gewesen zu sein. Denn wenn er ferner erwähnt, dass Elisabeth gleichzeitig dieselbe Tochter dem Prätendenten Richmond versprochen und so »den Täuscher Aller getäuscht und mit ihrer Güte und Schwäche den Argen und Starken überlistet habe«, so liegt es in der That näher, den Vorsatz zu dieser Täuschung Richard's unmittelbar aus dessen Drohungen in der Seele der Elisabeth entstehen zu lassen, wie dies meine Ansicht ist, als sie, nach Gervinus, zuerst durch Richard's Beredung moralisch gewinnen, und sie dann sofort nach ihrem Abtreten von der Scene, ohne jede Motivirung des abermaligen Sinneswechsels, das trügerische Doppelspiel beginnen zu lassen. Ich glaube, dass die Prämissen von Gervinus folgerechter zu meiner, als zu seiner Ansicht hinüberleiten, um so mehr als für die von ihm der Elisabeth zugeschriebene »tiefe Verstellungskunst« gar kein anderweitiger Anhalt im Drama geboten ist.

Kreyssig*) bezeichnet die Scene als »den Triumph männlicher, entschlossener Verruchtheit über das mächtigste und heiligste Gefühl des Weibes, über die Mutterliebe«. Er theilt also die Ansichten der vorher citirten Schriftsteller, hat jedoch von seinem Standpunkt aus vor Allem das unbestreitbare Verdienst, alsdann auch das Kind beim rechten Namen zu nennen; er ruft sogar die Pathologie zu Hülfe, um solche Verirrungen Shakespeare's im Zeichnen von Frauencharakteren zu erklären.

Eine verdienstvolle, in einem Dresdener Gymnasialprogramm enthaltene, Abhandlung Schöne's über dieses Drama geht leider nicht tief genug ins Detail, um die Ansicht des Autors über die vorliegende Streitfrage erkennen zu lassen.

G. Freytag in seiner »Technik des Dramas«, die viele treffende Bemerkungen über die Architektur dieses Stücks enthält, kommt in einer Anmerkung (S. 72) ebenfalls auf diese Scene zu sprechen und bemerkt dabei, wie dieselbe, wenn er sie auch im Ganzen an dieser

*) F. Kreyssig, Vorlesungen über Shakespeare. Berlin 1858. Diese so populär gewordenen Commentare haben einen hohen Werth, weil dem Verfasser ein wahrhaft intuitives Verständniss Shakespeare's beiwohnt und er, weit entfernt Schlechtes und Unschönes durch geschraubte Deutungen in Grosses und Schönes umwandeln zu wollen, sein Urtheil offen und ungeschminkt abgiebt. Deshalb irrt Kreyssig mitunter wohl in Einzelheiten; im Grossen und Ganzen ist er aber fast immer auf der richtigen Fährte.

Stelle im Drama als einen Uebelstand betrachtet, doch keineswegs ganz weggelassen, nur gekürzt werden dürfe. Auch die Kürzung müsse aber die »befehlende Härte des Tyrannen, die lauernde Feindschaft der Mutter und die Täuschung Richard's durch eine von ihm verachtete Frau« hervorheben. Hiernach scheint die Freytag'sche Auffassung der meinigen nahe zu kommen, während sie, in ihrem Zusammenhang mit der ferneren Besprechung dieser Scene, allerdings mehr auf die Gervinus'sche Ansicht hinauslaufen dürfte.

Zuletzt hebe ich noch die von Dingelstedt in der Vorrede zu seiner bereits erwähnten neuen Bühnenbearbeitung Richard's III. niedergelegte Ansicht hervor. Sie steht zwischen der traditionellen und meiner Ansicht mitten inne. Richard soll Elisabeth nur »ins Schwanken« gebracht haben. Das Resultat der Ueberredung Richard's soll sein, dass Elisabeth es unentschieden lässt, ob sie dessen Antrag annimmt oder ablehnt (S. 133); sie soll nach Dingelstedt »in vortheilhaftem Zwielicht« abtreten. Die nackten Worte des Textes lassen zur Noth zu den bisherigen auch diese Deutung zu, obgleich Dingelstedt selbst Aenderungen und Zusätze nöthig gefunden hat, um seine Auffassung klar hervortreten zu lassen.*) Allein es scheint mir undenkbar, das Shakespeare eine solche hochwichtige Scene anders als mit einem ganz bestimmten Resultat habe abschliessen wollen, insbesondere da sich ein solches Schwanken mimisch kaum darstellen lässt, Shakespeare aber beim Schreiben doch nur die Bühnenwirkung im Auge hatte. So bestimmt als bei Anna ihre Niederlage, so bestimmt und unverkennbar muss bei Elisabeth's Abgang ihr moralischer Sieg, wenn meine, oder ihre Niederlage, wenn die Schulansicht richtig ist, mimisch hervortreten.**)

*) Dingelstedt (A. V, Sc. 2) lässt nämlich Stanley sagen: Elisabeth habe der Werbung ein duldsam Ohr geliehen, doch ihre Tochter habe aus eigenem Antrieb den blutigen Freier abgewiesen. Seine Ansicht ist also erst durch einen willkürlichen Zusatz in das Drama hineingetragen; sie ist übrigens eine Consequenz der bereits oben bekämpften falschen Auffassung Dingelstedt's von dem Charakter der Elisabeth.

**) In der That machte Frl. Bussler's Spiel bei der Aufführung zum Shakespeare-Jubiläum in Weimar — der ersten in Deutschland, welche die Elisabeth-Scene überhaupt brachte — nicht den Eindruck des Schwankens, sondern des hinter der Maske der Nachgiebigkeit hervorblitzenden Entschlusses Richard zu überlisten. Dies ist die Auffassung, die ich schon damals vertrat und gegen Dingelstedt und Frl. Bussler aussprach.

Wenn also auch Gervinus, Freytag und Dingelstedt, mit Rötscher, Kreyssig, Lloyd u. s. w. nicht vollkommen übereinstimmen, so sind doch diese Abweichungen nicht wichtig genug erschienen, um bisher nur zu einer Controverse Anlass gegeben zu haben; mit der positiven Ansicht aber, dass Elisabeth nur durch die Drohungen Richard's bewogen werde, das Gespräch abzubrechen, und dass sie ihn absichtlich in die Täuschung versetze, als gehe sie um Anna für ihn zu gewinnen, stehe ich bisher allein.

Wenn ich für die Richtigkeit meiner Auffassung eintrete, so möchte ich zuerst den Leser bitten, möglichst von jeder, durch die hergebrachte Auffassung, sowie durch den geschichtlichen Charakter der Elisabeth (die allerdings ehrgeizig und intriguant gewesen sein mag), entstandenen vorgefassten Meinung zu abstrahiren und den Schluss der Dialog-Scene unvermittelt auf sich wirken zu lassen. Dass hier nur eine verstellte Nachgiebigkeit der Elisabeth vorliege, war mir beim ersten, durch Commentare und Conjecturen noch nicht beeinflussten Eindruck so klar, dass ich später erstaunte, von unseren berühmten Kritikern ihre Niederlage proclamiren zu hören. Nachdem ich das Stadium durchgemacht, in dem man auf die Ausleger zu schwören pflegt (das Stadium, worin so Viele leider stecken bleiben, ohne je wieder aus der Fluth der Conjecturen, Varianten und Commentare zu selbstständigem Urtheil aufzutauchen), kehrte ich mit verstärkten Ueberzeugungen zu der ursprünglichen Ansicht zurück.

Und was liegt näher als diese Annahme? Welches Wort im Dialog steht mit derselben im Widerspruch? Dass nach der letzten grossen Attaque Richard's:

> So wahr ich sinn' auf Wohlfahrt und auf Reu'! u. s. w.

Elisabeth plötztlich ihre bisherigen langen, immer leidenschaftlicheren Entgegnungen abbricht und das Gespräch, in vorsichtig veränderter Haltung, rasch dem Ende zuführt (sie spricht im Ganzen nach der Folio noch 6, nach dem Quartos noch 5 Verse), dass also in dieser letzten Anrede Richard's die Gründe für diesen Umschlag zu suchen sind, ist unwiderlegbar. Aber spricht der plötzliche Uebergang in die reservirteste Haltung, in die zweideutigste Kürze nicht grade für die Richtigkeit meiner Ansicht? Ist dies nicht die ganz natürliche Tactik der Verstellung? Wenn sie durch die letzten Gründe Richard's nur ins Wanken gekommen, so wäre es ihr ein inneres

Bedürfniss gewesen, die Unterredung weiter zu führen, schrittweise einzulenken, sich die Scrupel stückweise aus der Seele ziehen zu lassen. Was brachte aber denn Richard's letzte Rede ausser der Drohung Neues? Es ist ganz unzutreffend, wenn Rötscher, Gervinus u. A. die darin entwickelten »Gründe des Gemeinwohls«, die Mahnung, nicht »launenhaft in grossen Sachen« zu sein, als neue Argumente, und als solche den Ausschlag gebend, bezeichnen. Denn war nicht Alles, was die Schlussrede sonst enthält, die Versicherungen der Reue, die Betheuerungen der Liebe, der Hinweis auf die »Nothdurft und den Stand der Zeit« u. s. w. bereits in den früheren Reden Richard's enthalten? Neu ist nur eins in dieser Schlussrede, nämlich die Drohung und der positiv ausgesprochene Wille des Tyrannen, dass das Bündniss unvermeidlich sei. Hierin, nicht in der materiellen Begründung seiner Werbung, liegt dasjenige, was Elisabeth, die Frau mit dem klaren, practischen Blick, sofort bestimmt, die Regungen ihres Herzens, denen sie bisher rücksichtslos Worte gegeben hatte, zu unterdrücken. Was natürlicher, als dass sie das gefährliche Gespräch vorsichtig und ohne Richard ferner zu reizen, abzubrechen sucht? Oder deuten etwa die kurzen Ausrufungen:

Soll ich vom Teufel mich so locken lassen?
Soll ich denn selbst vergessen meiner selbst?

auf eine innere Umwandlung, eine wirkliche Nachgiebigkeit? Ist hier nicht absichtlich die Frageform, wie aus Vorsicht, so auch als prägnantester Ausdruck der Verneinung gewählt? Und die Antwort Richard's auf ihren letzten Aufschrei:

Du brachtest meine Kinder um!

ist sie in ihrer Hoch-Frivolität wohl geeignet, das Mutterherz für den Mörder zu stimmen, den letzten Ausschlag zu geben, selbst wenn sie bereits wankend gewesen wäre? Elisabeth geht; Richard soll von ihr vernehmen, wie ihre Tochter gesinnt. Und was folgt, was vernehmen wir von ihr? Sie schreibt sofort, wie wir gleich in der nächsten Scene erfahren, durch Stanley nicht an Richard, sondern an Richmond, an den im Kriege mit Richard begriffenen Todfeind, und bietet diesem die Hand ihrer Tochter an.*) Bedeutet diese

*) Nach Holinshed (p. 742) hatten Elisabeth und die Gräfin Richmond schon gleich zum Beginn, gleichsam als Grundlage der Verschwörung gegen Richard, die Heirath ihrer Kinder fest verabredet; hier kommt auch bereits jener Sir Christopher Urswik vor, der im Drama erst später (A. IV, Sc. 5)

Thatsache denn nichts? wirft sie kein Licht auf ihre Haltung in der Werbescene zurück? Lässt sie sich mit der hergebrachten, oder auch nur mit der milderen Gervinus'schen Anschauung in Einklang bringen? Ist es überhaupt nicht viel einfacher und natürlicher, gar keine innere Umstimmung in Elisabeth anzunehmen, als sie erst Richard's Ueberredung nachgeben und dann zum zweitenmal, und noch dazu ohne jede objective Motivirung, umschlagen zu lassen?

Wirft auch nicht Richard's kurzer Nachruf:

Nachgieb'ge Thörin, wankelmüthig Weib!

ein Licht auf Elisabeth's Haltung? Wenn Horn (Bd. III, S. 144) in diesem Nachruf eine Aehnlichkeit mit dem Nachruf am Schlusse der Anna-Scene erblickt (ein »Nachwitzeln«, wie er sich ausdrückt), so weiss man nicht, was man von solcher Verkehrtheit sagen soll. Giebt es keinen krasseren Gegensatz als jener langathmige, die Bethörte und sich selbst verspottende Monolog am Schlusse der Anna-Scene, und dieser kurz hingeworfene, nicht Triumph sondern Aerger und Missstimmung verrathende Nachruf an Elisabeth? Richard selbst scheint geheime Zweifel zu hegen, ob er Elisabeth wirklich besiegt habe, oder ob sie ihn betrüge.

Geht man nun aber von der Untersuchung der Stellen im Stücke, welche sich unmittelbar auf die behauptete Niederlage Elisabeth's beziehen, zu einer allgemeinen Erörterung der psychologischen Grundlage für die beiden entgegenstehenden Meinungen über, so bieten sich in der durch zwei Dramen hindurchgeführten Charakteristik der Elisabeth eben so viele Anhaltspunkte, als solche bei Anna, die in der Versuchungs-Scene zum erstenmal auftritt, fehlen. Elisabeth ist in der That bei Shakespeare ein vollständig abgeschlossenes Charakterbild, dass man nicht etwa künstlich und willkürlich aus zerstreuten Reden, oder aus Holinshed zusammenzulesen braucht. Nun sind zwar viele unserer Aesthetiker mit einem Urtheil über Elisabeth's »Schwäche, Eitelkeit, persönlichen und mütterlichen Ehrgeiz« bei der Hand, welches sich mit

---

Stanley's Botschaft an Richmond übernimmt. Dass Shakespeare überhaupt von diesen vorhergegangenen, bei Holinshed so ausführlich referirten Vereinbarungen über die Hand der Tochter Elisabeth's gar keine Notiz nimmt, sondern ihre Zusage erst nach dem Dialog mit Richard an Richmond gelangen lässt, beweist schlagend seine selbstständige, von der Chronik abweichende Motivirung dieser Handlung.

ihrer schliesslichen Niederlage vor Richard verträgt. Blickt man aber genauer hin, so haben sie diese Charakteristik rückschliessend aus der vermeintlichen Niederlage abgeleitet; der Schatten dieser schändlichen Verleugnung des Muttergefühls ward rückwärts über die ganze Gestalt geworfen, und hinderte jede unbefangene Auffassung ihres früher entwickelten Charakters. Es ist ein viciöser Zirkel, in dem sich die Schule bewegt: weil Elisabeth eitel und schwach ist, war sie jener Nachgiebigkeit fähig, und weil sie so nachgiebig war, muss sie eitel und schwach gewesen sein. Wer aber im Stande ist, von seiner vorgefassten Meinung über ihr Eingehen auf Richard's Werbung zu abstrahiren, dem möchte es in der That schwer werden, in dem vorher so scharf gezeichneten Charakterbild von jenen Schwächen der Eitelkeit und des Ehrgeizes irgend etwas zu entdecken, was Richard als Stützpunkt für seinen Sieg benutzt haben soll. Die Ueberredung Elisabeth's konnte psychologisch nur auf zwei Motiven aufgebaut werden, von denen Richard auch ausgeht: auf der Unterstellung persönlichen Ehrgeizes und auf ihrer Liebe zu ihren Kindern, oder ihrem »mütterlichen Ehrgeiz«, wie Gervinus sagt. Allein findet sich in der Shakespeare'schen Elisabeth (die historische, das halte man immer im Auge, geht uns nichts an) auch nur eine Spur von solchem sträflichen Ehrgeiz? hat sie Eduard und den Thron gesucht? beneidet oder bedauert sie Anna, als diese den Thron besteigt, der ihrem Sohn gebührte? fühlt sie sich glücklich oder unglücklich auf Englands Thron? Und ist es psychologisch denkbar, dass eine Mutter aus Liebe zu ihren Kindern die Tochter dem Mörder ihrer Söhne überliefern kann, eine Mutter insbesondere, die ihrer Liebe zu den Söhnen so rührenden Ausdruck gegeben, der die Söhne vor Allem ans Herz gewachsen sind, während von den Töchtern bis dahin nie die Rede war? Hätte uns Shakespeare eine ehrgeizige, gewissen- und herzlose Frau statt der feinorganisirten Elisabeth hingestellt, der Vorgang im Drama wäre dann, wenn auch gleich widerwärtig, doch wenigstens psychologisch möglich erschienen. Allein dass wirkliche, echte Mutterliebe jemals einen solchen scheusslichen Handel eingehen, das Blut der gemordeten Söhne gegen eine äusserlich glänzende Stellung ihrer Tochter in die Waagschale legen könne, dies für möglich zu halten, heisst den Glauben an das Göttliche im Menschen mit der letzten Wurzel ausreissen. Hätte Shakespeare wirklich, wie unsere Aesthetiker wollen, einen solchen Vorgang dramatisch schildern und motiviren wollen, es wäre eine Ge-

schmacks- und Gefühls-Verirrung, gegen welche sich selbst die widerwärtigen Scheusslichkeiten im Titus Andronicus schön und gemässigt ausnehmen würden. Ich begreife nicht, wie unsere Aesthetiker, den einzigen Kreyssig etwa ausgenommen, die Niederlage der Elisabeth unterstellen und doch damit zurückhalten können, die Schale ihres heiligsten Zorns über den Dichter solcher Scheusslichkeiten auszugiessen; hier hätte ein Rümelin wirklich Ursache gegen Blindheit Shakespeare'sche Fehler zu eifern.

Und welches Glück war es in Elisabeth's Augen, das die Tochter erwartete? Jenes Glück, das ihr Anna, die eben gemordete erste Gemahlin Richard's, so rührend (A. IV, Sc. 1) geschildert hatte:

> Denn niemals Eine Stund' in seinem Bett
> Genoss ich noch den goldnen Thau des Schlafes.

Das zarte Mitgefühl, welches Elisabeth ihr ausspricht, als sie zur Krönung geführt wird:

> Geh', arme Seel', ich neide nicht dein Glück,

ist der deutlichste Ausdruck ihrer Vorstellungen von dem Glück einer Gattin Richard's, zugleich der wahrhaftigste Ausdruck, dass in Elisabeth's Augen der Besitz der Krone das häusliche Unglück nicht aufwiegt. Anders kann sie logisch also auch nicht von dem für ihre Tochter zu hoffendem Glück denken, selbst wenn die blutigen Schatten der gemordeten Söhne nicht noch dazwischen getreten wären. Wo ist also nach irgend einer Richtung in der von Shakespeare geschilderten Elisabeth der Boden vorbereitet, auf dem Richard's Lockung so rasch und so tief Wurzel schlagen konnte, dass sie keinen Anstand nahm, das heiligste Gefühl, das in der Menschenbrust lebt, die Mutterliebe, zu schänden? Konnte Shakespeare die wunderbar ergreifenden Abschiedsworte an die ihre Söhne einschliessenden Gefängnissmauern einer frivolen Schauspielerin in den Mund legen, die bald darauf mit dem Blut dieser Söhne Handel treibt? Hier hört das Gebiet der weiblichen Schwäche auf. Dies ist nicht mehr die Sphäre, in der Anna besiegt wurde. Die Nachgiebigkeit Elisabeth's wäre ein Verbrechen gewesen, das den Mordthaten Richard's fast den Rang abgelaufen hätte.

Auch eines wichtigen Umstandes vergesse man nicht, dass nach damaligen Ansichten und wie die Chronik ausdrücklich hervorhebt, die Heirath des Onkels mit der Nichte ungesetzlich war und der

Blutschande gleichgeachtet wurde.*) Auch über diese, dem weiblichen Gefühl fast unübersteigliche Schranke soll sich also Elisabeth hinausgesetzt haben, obgleich sie in dem Dialog ausdrücklich darauf hindeutet.

Wie könnten aber gar die »Gründe des Gemeinwohls« über das empörte Mutterherz den Sieg davongetragen haben? Konnte sie, die klarsehende Frau, in der Befestigung der Dynastie Richard's ein Glück für England erblicken? Und hatte sie nicht bereits die gegentheilige Ansicht documentirt, indem sie sofort, nachdem Richard sich der Krone bemächtigt (A. IV, Sc, 1), ihren geliebten Sohn Dorset zu Richmond, dem Todfeind Richard's, sandte? So fasste Elisabeth das Gemeinwohl Englands auf; die darauf zielenden Gründe Richard's, denen Rötscher, Gervinus u. s. w. so viel Gewicht beilegen, fanden also gar keinen Boden bei ihr.

Es bleibt also, wie ich behaupte, als Motiv für die veränderte Haltung der Elisabeth nur Furcht vor der nackten Drohung Richard's übrig; dieser weicht sie durch den Schein der Nachgiebigkeit, nicht seinen sonstigen Gründen.

Der ethischen und ästhetischen Motivirung meiner Ansicht kommen übrigens noch gewichtige, der Architektur dieses Dramas entnommene Gründe zu Hülfe. Sie betreffen einmal die Stelle, wo diese Scene im Drama steht und dann ihre offenbaren Beziehungen zur Anna-Scene.

Der überall scharf hervortretende Umschlag in der Haltung, wie in den Erfolgen Richard's, datirt von der grossen Peripetie-Scene (A. IV, Sc. 2), dem Höhepunkt seiner Erfolge und seiner Verbrechen. Wie ihm bis dahin Alles gelang, wie er fast die alleinige treibende Kraft war, so geht es jetzt mit ihm bergab; das Verhängniss hat ihn erfasst, nichts gelingt ihm mehr. Welch ein krasser Fehler gegen alle Grundgesetze dramatischer Entwicklung würde es nun sein, mitten in die rasch abfallende, der unvermeidlichen Katastrophe entgegen eilende Handlung, eine solche aufwärts steigende Bewegung einzuschalten, den erst eben in derselben Scene mit dem furchtbarsten Mutterfluch belasteten Sünder den grössten

---

*) Es ist dies der Geschichte zufolge auch einer der wichtigsten Einwände gewesen, die Richard's eigene Anhänger gegen die projectirte Verbindung mit der jungen Elisabeth geltend gemacht haben sollen.

Sieg erfechten zu lassen! Und zwar ohne jeden Zweck für die thatsächliche Fortentwickelung der Handlung, da sich aus dem moralischen Sieg doch keine für ihn günstigen Thatsachen entwickeln, die Schändung des Gefühls der Mutterliebe und eines, bis dahin vom Dichter durch alle wechselvollen Lagen des Lebens rein und hochgestellten Charakters, bliebe in der That der einzige frivole Zweck der Scene.

Wenn die Niederlage Buckingham's die abwärts steigende Handlung etwas aufhält, so ist es damit etwas ganz anderes; nicht Richard, sondern die Elemente besiegen ihn, und sein Untergang, wenn auch für einen kurzen Moment zu Richard's Vortheil, ist für die Befriedigung unseres gegen Buckingham empörten Gefühls nothwendig. Richard III. ist jedenfalls eins der grössten architektonischen Meisterstücke Shakespeare's, der die ewigen Gesetze dramatischer Wirkung nicht studirt haben mochte, aber mit der Intuition des Genies darnach handelte. Ist es denkbar, dass ein im Uebrigen so harmonischer Bau durch diesen einen unorganischen Auswuchs gestört sein sollte? Je richtiger Shakespeare der Anna-Scene, worin Richard Sieger bleibt, ihre Stelle gleich im Anfang der aufsteigenden Handlung angewiesen hat, um so bestimmter dürfen wir annehmen, dass die Elisabeth-Scene, an der entgegengesetzten Stelle wo sie im Drama steht, auch nur eine Station der abwärts steigenden Handlung bedeuten soll, die moralische Niederlage im Gegensatz zu jenem moralischen Sieg über Anna.

Ich behaupte also, dass die Elisabeth-Scene ihrem Ausgang nach nicht, wie man sie bisher ansah, die Parallele, sondern die Antithese der Anna-Scene ist. Es wäre doch ein Beispiel grenzenloser Ungeschicklichkeit hinter einander zwei Werbungen derselben Person in Scene zu setzen, beide von Doppelmorden der nächsten Angehörigen ausgehend, beide mit gleichem Triumph schliessend. Als Gegensätze wirken dagegen beide Scenen ausserordentlich. Die Elisabeth-Scene ist gleichsam die Sühne des Dichters für die bereits aus den Grenzen des Aesthetischen herausdrängende Anna-Scene. Der Dichter hat in Elisabeth nicht die Schwächen der Anna bis zum Verbrechen erweitern, das Weib überhaupt als durch geschickte Ueberredung zu jeder Verleugnung der heiligsten Gefühle fähig darstellen, — er hat umgekehrt die Grenzen zeichnen wollen, wie weit der Teufel Macht hat über ein Frauenherz, und wo diese Macht aufhört. Der Riss in die Natur soll nicht ins Unendliche klaffen; bei der Mutterliebe macht er Halt.

Wie ich hiernach für meine Ansicht gute Gründe beigebracht zu haben glaube, so denke ich auch einige Aufklärungen geben zu können, wie sich die gegnerische Meinung so allgemein festsetzen konnte.

Zunächst bin ich überzeugt, dass die von Buck, Walpole und späteren Schriftstellern unternommenen historischen Forschungen über Richard III. nicht ohne Einfluss auf die heutigen ästhetischen Anschauungen über das Drama geblieben sind. Diese Schriftsteller wollen beweisen, zugleich um Richard als unschuldig an der Ermordung der Söhne Eduard's darzustellen, dass nicht bloss Elisabeth, sondern ihre Tochter selbst, für die Heirath mit Richard gewonnen worden seien, letztere sogar schon bei Lebzeiten der ersten Frau Richard's.*) Der *Croyland Continuator* (Shakespeare kannte denselben nicht) hatte für letztere Ansicht schon die viel erwähnte Anekdote von den gleichen Anzügen, mit denen die Tochter Elisabeth's und die Königin Anna bei Hofe erschienen seien, geliefert, erwähnt jedoch durchaus nichts von einem Einverständniss der Mutter, welches überhaupt nur auf Muthmassungen späterer Historiker, nirgendwo auf geschichtlich beglaubigten Mittheilungen beruht. So wenig es nun in der Beurtheilung Shakespeare'scher Charakterbilder auf die geschichtlichen Forschungen späteren Datums und die historischen Anschauungen späterer Zeiten ankommen kann, so erscheint es mir doch unzweifelhaft, dass viele unserer ästhetischen Kritiker sich durch die geschichtliche Elisabeth beeinflussen liessen, und ihre Anschauungen von jenem für die Beurtheilung des Dramas vollkommen irrelevanten Gebiete, auf den von Shakespeare gezeichneten Charakter übertrugen. Hierin erblicke ich den ersten Anhalt für die Entstehungsgeschichte jener, meiner Ueberzeugung nach falschen Auffassung der Elisabeth-Scene.

Den hauptsächlichsten Grund finde ich aber in einer unrichtigen Auffassung, oder vielmehr oberflächlichen Untersuchung der Holin-

---

*) Diese auch von Lingard getheilten Ansichten gründen sich hauptsächlich auf einen von Buck veröffentlichten, an den Herzog von Norfolk gerichteten Brief der jungen Elisabeth über ihre Sehnsucht, Richard zu heirathen und ihre Furcht, dass Anna noch länger leben möchte, als man angenommen hatte. Courtenay und viele Andere zweifeln mit vollem Recht an der Authenticität dieses Briefes.

shed'schen Chronik, die man allerdings so oft als Wegweiser durch dunkle Stellen der Shakespeare'schen Historien benutzen muss, schon weil die Charakteristik der Nebenpersonen häufig aus den vereinzelten Dialogen nicht zu erkennen ist. Wie Courtenay und nach ihm Gervinus, neuerdings auch noch Dingelstedt*) u. A. geradezu aussprechen und die übrigen Kritiker stillschweigend voraussetzen, soll nämlich die Einwilligung der Elisabeth zur Verbindung ihrer Tochter mit Richard der Chronik entnommen sein; wäre diese Voraussetzung richtig, so möchte sie allerdings (da Shakespeare sich von ihr mitunter über die Grenzen des dramatisch und ästhetisch zu Rechtfertigenden führen lässt) schwerer zu Gunsten der hergebrachten Ansicht wiegen, als alle meine aus dem Stück selbst entwickelten inneren Gründe. Sie ist aber falsch; Courtenay's positive Angaben insbesondere, die ich bereits oben citirte, sind unrichtig. Die Wahrheit ist, dass nach Holinshed ein solches Gespräch Richard's mit Elisabeth, die sich nach der Chronik fortwährend in der Freistatt Westminster befand (von wo aus sie die Hand ihrer Tochter bereits längst dem Richmond zugesagt hatte), überhaupt gar nicht stattfand.

Die Chronik sagt, dass Richard schon bei Anna's Lebzeiten heimlich das Project gefasst habe, seine Nichte zu heirathen, um Richmond's Pläne zu durchkreuzen. Um die Durchführung dieses Projectes vorzubereiten, habe er Sendboten *(being men both of wit and grauitie,* wie Holinshed p. 750 sagt) an die Königin geschickt, um sie durch Entschuldigungen und Versprechungen dahin zu bringen, ihre fünf Töchter an den Hof zurückkehren zu lassen. Aus Schwäche und Furcht habe sie hierin nachgegeben, auch ihren Sohn Dorset von Richmond zurückgerufen, wofür sie der Chronist bitter tadelt. Aber er erwähnt nicht bloss ausdrücklich, dass Elisabeth von der dahinter liegenden Absicht Richard's auf die Hand ihrer Tochter durchaus nichts wusste *(which* [Elisabeth] *knew nothing lesse than that he* [Richard] *most intended)*, sondern konnte dies auch nicht anders sein, da die Vorgänge bei Lebzeiten der ersten Gemahlin Richard's, Anna, stattfanden. Nachdem Anna gestorben, fährt der Chronist fort, begann Richard bei der Tochter Elisabeth's (von der Mutter ist kein Wort erwähnt) zu werben, jedoch alle Welt, und am meisten die

*) Note 13, S. 127 der Bühnenbearbeitung Richard's III.

Tochter selbst, verabscheuten diese ungesetzliche und unnatürliche Verbindung.*)

Dies ist der wahre Inhalt von Holinshed's Chronik, den Courtenay somit falsch wiedergiebt; auch seine specielle Erwähnung des More als Quelle Holinshed's für diesen Abschnitt der Chronik ist falsch, da More's Geschichte Richard's längst vorher (in dem Gespräch zwischen Buckingham und Bischof Morton) abbricht und die Chronik von da ab der Grafton'schen Fortführung von More's Arbeit folgt. Auch in späteren Abschnitten der Chronik findet sich nirgends eine Anspielung, dass Elisabeth um das Heirathsproject ihrer Tochter gewusst, oder dasselbe gar gebilligt habe; der Tadel des Chronisten trifft nur ihr Schwäche, die Rückkehr ihrer fünf Töchter an Richard's Hof gestattet zu haben, und auch dabei fügt er noch als Entschuldigung ihrer Schwäche den Willen des Tyrannen an, in dessen Händen sie war. Jene Stellen in Holinshed können für Shakespeare nur eine äussere Anregung für die Elisabeth-Scene gegeben haben, mehr aber gewiss nicht. Denn zwischen einer durch dritte Personen vermittelten Ueberredung, die Töchter an den Hof zurückkehren zu lassen, und einer direct geführten Unterredung behufs Einwilligung in die Heirath mit der ältesten Tochter, ist doch in der That ein unermesslicher Unterschied. Ueberhaupt ist Shakespeare in der Charakteristik der Hauptpersonen bekanntlich so selbstständig, dass er sich durch Holinshed's hier zum erstenmal vorkommenden Tadel über Elisabeth's Schwäche, von der consequenten Durchführung ihres, bis dahin trefflichen und edlen Charakters gewiss nicht ablenken liess.

Es leidet somit wohl keinen Zweifel, namentlich da Courtenay, Gervinus, Dingelstedt und Andere ausdrücklich der Nachgiebigkeit der Elisabeth bezüglich des Heirathsprojects, als durch die Chronik constatirt gedenken, dass ein zu wenig gründliches Studium der Quelle Shakespeare's, oder ein zu grosses Vertrauen in die Richtigkeit der Courtenay'schen Angaben, wesentlichen Einfluss auf die herrschend gewordene Ansicht über die Elisabeth-Scene gehabt haben.

Ich habe mich übrigens schliesslich bemüht, aus vor- und nachshakespeare'schen Schriftstellern weiteres Material zur Aufklärung

*) Holinshed p. 751: *All men and the maiden hirself most of all detested and abhorred this unlawful and in maner unnaturall copulation.*

dieser Controverse herbeizuschaffen, von der Ansicht ausgehend, dass der Inhalt älterer Werke auf Shakespeare bei Abfassung seines Dramas möglicherweise einwirken konnte, und dass wir aus späteren Werken vielleicht die Auffassung der damaligen Zeit deutlicher zu erkennen vermöchten.

Von den Werken vor Shakespeare kommt hier zunächst das 1579 von den Studenten in Cambridge aufgeführte, von Thomas Legge verfasste lateinische Drama *Richardus Tertius* in Betracht. Hier wirbt Richard, ganz den Andeutungen bei Holinshed entsprechend, direct bei Elisabeth's Tochter um ihre Hand (der Mutter wird dabei gar nicht gedacht), und diese weist ihn gebührend ab.

Dagegen muss ich, um neben Allem was für meine Ansicht spricht, auch dasjenige Material nicht zu unterdrücken, worauf sich die bisher gangbare Ansicht berufen könnte (es ist dies allerdings niemals speciell geschehen), das alte, oben bereits erwähnte, von einem Unbekannten verfasste Trauerspiel: *The True Tragedy of Richard the Third,* anführen, welches 1594, also 3 Jahre vor der ersten Quartausgabe des Shakespeare'schen Richard III., und etwa um die Zeit der ersten Aufführung desselben, veröffentlicht wurde, und worin allerdings vorkommt, dass Richard, wenn er auch nicht selbst wirbt, doch den Lord Lovel an Königin Elisabeth sendet, um ihre Einwilligung zur Verbindung mit ihrer Tochter zu erwirken, die, wie wir an einer früheren Stelle im Stück hören, bereits von ihr dem Richmond zugesagt war. Die bezügliche Stelle lautet wörtlich:

King. *How now Louell, what newes?*
What saith the mother Queene to my sute?
Lou. *My Lord, very strange she was at the first,*
But when I had told her the cause, she gaue concent:
Desiring your maiestie to make the nobilitie priuie to it.

Hiernach scheint allerdings Elisabeth dem Unterhändler ihre Einwilligung gegeben zu haben. Nach der Schlacht bei Bosworth tritt sie dann im Stück wieder auf, um ihre Tochter persönlich an Richmond zu übergeben, ohne dass über ihre Sinnesänderungen ein Wort verloren würde.

So wenig ich auf den *Richardus Tertius* für Bestätigung meiner Ansicht recurrire, so wenig kann die gegnerische Ansicht aus dieser Stelle in der „*True Tragedy*“ etwas Weiteres ableiten, als dass ein

unbekannter vor-shakespearescher Schriftsteller, in einem ganz erbärmlichen Machwerk, wie es dies Drama ist, die Einwilligung der Elisabeth in die Vermählung ihrer Tochter mit Richard erfunden und derselben mit einigen Zeilen erwähnt hat. Ob Shakespeare dies Drama überhaupt gekannt hat, wie Lloyd glaubt, ist sehr zu bezweifeln und keinenfalls zu erweisen; denn vereinzelte Anklänge in Inhalt oder Form ergaben sich von selbst aus der Benutzung gleicher Geschichtsquellen.*) Hätte Shakespeare dasselbe aber auch gekannt, er würde gewiss eher jeden andern Zug daraus entlehnt haben, als die Feuerprobe eines von ihm mit so grosser Liebe und Sorgfalt entwickelten Charakters.

Ausser dieser Thatsache, dass die bekämpfte Ansicht schon einmal von einem obscuren Schriftsteller ausgesprochen worden, dürfte sich nicht nachweisen lassen, dass zu Shakespeare's Zeiten Geschichte oder Tradition dieselbe irgendwie adoptirt gehabt hätten. Und wie sollte Shakespeare, der doch nicht bloss alle Rücksichten auf die Gunst des Hofes zu nehmen hatte, sondern sich selbst von dem Fehler der Schmeichelei nicht ganz frei gehalten hat, wie sollte er dazu kommen, die Urgrossmutter seiner Königin, über Geschichte und Tradition hinaus, in einem solchen scheusslichen Lichte erscheinen zu lassen?

Gehen wir nun zur Durchforschung der nach-shakespeareschen Schriftsteller über, so findet sich allerdings die anscheinend gleiche Auffassung, wie in der *„True Tragedy“*, in einem 1614 veröffentlichten Gedicht: *„The Ghost of Richard the Third“* wieder, welches dem Titel zufolge »mehr von ihm enthalten soll, als bisher in Chroniken, Dramen oder Gedichten dargestellt worden«. Der Verfasser, der sich bloss mit Anfangsbuchstaben nennt, war vermuthlich

*) Collier sagt von der Beziehung dieses alten Stückes zu Shakespeare's Richard III.: *We cannot trace any resemblances but such as were probably purely accidental, and are merely trivial.* — Halliwell, in der Einleitung zu Richard III., sagt: *With the possible exception of one line, where the King calls for „a horse, a fresh horse“ there does not appear to be grounds for supposing that he derived a single hint from his predecessor.* Es wäre aber um so mehr eine gezwungene Annahme, Shakespeare's: *a horse, a horse, my kingdom for a horse*, hieraus herleiten zu wollen, als ganz ähnliche Ausrufungen in gleichzeitigen, oder älteren Stücken vorkommen, z. B. in der 1594, im gleichen Jahr mit der *True Tragedy* veröffentlichten *Battle of Alcazar: a horse, a horse, villain a horse!* Somit zerfällt jeder Beweis, dass Shakespeare das alte Drama gekannt, oder benutzt habe.

Christopher Brooke. Offen gestanden finde ich dieses Gedicht, worin Richard sich bereits als Embryo in der ersten Person aufführt, nicht so interessant wie Gervinus; es ist eine bombastische Häufung von Selbstanklagen, die durch die gewählte Form der Selbstgeständnisse von Richard's Geist, die, wie bei Tristram Shandy, mit seiner Conception beginnen, weder zu epischer noch lyrischer Wirkung aufsteigen können. In diesem Gedicht findet sich über Richard und Elisabeth folgende Strophe, nachdem eine vorhergehende der Verführung Anna's gewidmet worden ist:

For further proofe my sister queene I chose,
Professing truth to her, t'her daugther, love;
Insinuating with such artfull gloze,
As if the god of eloquence should move;
And notwithstanding all the banefull woes
She had sustain'd by me, I made her prove
My loves attourney furthering my sute
T'astonish wonder and strike rumor mute.

Wir finden also allerdings in diesem, 17 Jahre nach Shakespeare's Richard veröffentlichten Gedicht, die heutige Auffassung unserer Aesthetiker wieder. Allein hieraus unmittelbar auf die in jener Zeit gangbare Auffassung der Shakespeare'schen Elisabeth-Scene schliessen zu wollen, wäre mehr als gewagt. Denn einmal spricht Richard in dem Gedicht von sich selbst, und er selbst glaubt ja auch bei Shakespeare (wenn auch vielleicht mit geheimen Zweifeln) die Elisabeth überredet zu haben, konnte sich also nur in diesem Sinn äussern. Dann aber ist es höchst fraglich, auf welches der vielen Dramen über den gleichen Gegenstand, die damals von den verschiedenen Schauspielergesellschaften aufgeführt wurden, das Gedicht sich hauptsächlich stützt. Collier's Annahme nämlich, dass Brooke vor Allem aus Shakespeare geschöpft habe, scheint mir nicht über jeden Zweifel erhaben, und der Stellen, in welchem er eine wirklich schlagende Uebereinstimmung einzelner Worte und Phrasen nachweisen kann, sind so wenige, der ganze Gang der Erzählung ist so vollständig anders gruppirt, dass ich eher das Gegentheil daraus folgern möchte. Meiner Ansicht nach hat Brooke als Hauptleitfaden für sein Gedicht überhaupt keines der Dramen, sondern Hall's oder Holinshed's Chronik festgehalten. Einzelne Züge, wie z. B. der mit Elisabeth, kann er aber ebenso gut der obenerwähnten Stelle in der *True Tragedy,* als Shakespeare oder anderen Autoren entlehnt haben. Ja, es ist nicht undenkbar, dass das Gedicht mit

dem verloren gegangenen *Richard Crook-back* von Ben Jonson einen nähern Zusammenhang gehabt hat.*)

Welche Bedeutung man aber auch der citirten Strophe Brooke's beilegen möge, so hoffe ich schliesslich noch einen Beweis für die Richtigkeit meiner Auffassung führen zu können, der auf directerem Wege einiges Licht über die Shakespeare'sche Auffassung dieser Scene verbreitet, nämlich die englische Bühnen-Tradition. So schwierig dieser Beweis bei vielen Stücken sein möchte, so lässt er sich bezüglich des hier vorliegenden Dramas vielleicht correcter führen, als bei irgend einem andern. Ich bin zunächst mit Fontane (siehe dessen Berichte über das englische Theater in den fünfziger Jahren) entschieden der Ansicht, dass ein absoluter Bruch in der Shakespeare'schen Bühnen-Tradition niemals stattgefunden hat, am wenigsten aber schon im siebzehnten Jahrhundert, dessen erste Decennien die englische Volksbühne noch im höchsten Glanze unter

---

*) Collier, in seiner Vorrede zu dem 1844 veranstalteten *Reprint* des „*Ghost of Richard*“ deutet die beiden ersten Strophen in der zweiten Abtheilung des Gedichtes, welche von einem Dichter sprechen:

That writ my storie on the Muse's hill,
And with my actions dignified his pen,

ohne Weiteres auf Shakespeare, wie dies auch Gervinus' und Delius' Ansicht ist. Wenn ich für möglich halte, dass sie auf Ben Jonson gehen, dessen *Richard Crook-back*, der Annahme nach, im Jahre 1602 (also fünf Jahre nach dem Druck, und wahrscheinlich 7 bis 9 Jahre nach der ersten Aufführung von Shakespeare's Richard III.) verfasst ward, so leitet mich dabei hauptsächlich Brooke's Freundschaftsverhältniss zu Ben Jonson. Wie hätte Letzterer dazu kommen sollen, die dem „*Ghost of Richard*“ vorgedruckten schmeichlerischen Lobeserhebungen „*to his friend the author*“ niederzuschreiben und veröffentlichen zu lassen, wenn Brooke's Gedicht auf das Werk von Ben Jonson's mächtigstem Rivalen, Shakespeare, gegründet, wenn die erwähnte schmeichelhafte Apostrophe im Gedicht auf diesen und nicht auf Ben Jonson selbst ging? Ich glaube, es hätte dies den Recensentengewohnheiten nicht bloss unserer, sondern auch jener Zeiten schnurstracks widersprochen. Ben Jonson besang zwar auch Shakespeare, aber erst nach dessen Tode.

Ausser dem bloss für Gelehrtenkreise bestimmten *Richardus Tertius* von Legge, wurden also in jener Zeit gleichzeitig mit Shakespeare's Richard III. aufgeführt: die 1594 veröffentlichte *True Tragedy* und der 1602 verfasste *Richard Crook-back* von Ben Jonson; ferner führte die Henslowe'sche Gesellschaft, schon ehe sie sich das Stück von Ben Jonson schreiben liess, einen Richard III. auf, und es steht mit Sicherheit zu vermuthen, dass überhaupt keine Schauspielergesellschaft von irgend einer Bedeutung zu jener Zeit

des Meisters eigener Leitung sah. Dass die wenigen Jahre von 1642, streng genommen erst von 1647*) bis 1656, in welchen die Puritaner die Bühnen schlossen, auf die traditionelle Auffassung von Stücken, die so unendlich tief ins Volk gedrungen waren, irgend Einfluss üben konnten, ist sicherlich nicht anzunehmen; es werden sogar im Wesentlichen dieselben Schauspieler gewesen sein, die Shakespeare's Vorstellungen wieder aufnahmen, als das Verbot aufhörte. Mochte der Hof sich dem französischen Schauspiel zuneigen, im Volke lebten die Meisterwerke Shakespeare's, deren bei weitem populärstes Richard III. war, fort. Dies beweisen u. A. die beiden für damalige Zeit so kostbaren dritten und vierten Folio-Ausgaben von 1663 und 1685; ohne die fortdauernde grosse Popularität von Shakespeare's Dramen waren solche Unternehmungen unmöglich. In jener Zeit nun drängten allmählich die modernen Anschauungen das

---

existirt haben wird, die nicht jenes überaus populäre Thema dramatisch misshandelte. Ausser diesen Dramen existirte aber eine vielleicht noch grössere Zahl von Gedichten ähnlichen Schlages, wie Brooke's *Ghost of Richard,* so die 1610 von Niccols in seiner „*Winter Night's Vision*" publicirten Gedichte: *The lamentable Lives and Deaths of the two young Princes Edward the Fifth and his brother Richard, Duke of York,* und: *The tragical Life and Death of King Richard the Third.* Collier macht speciell darauf aufmerksam, dass Niccols in letzterem Gedicht nicht die entfernteste Anspielung auf Shakespeare's gleichnamiges Drama macht, noch sich an dasselbe anlehnt. Man muss überhaupt von unserer heutigen Begeisterung für Shakespeare, gegen die wir seine damaligen Rivalen als Pygmäen betrachten, vollständig abstrahiren, wenn man die dichterischen Anspielungen jener Zeit richtig deuten will. Seine Rivalen hatten ebenso ihr Publicum und ihre Verehrer, und mit überschwänglichen Redensarten des Lobes und der Bewunderung geizten die damaligen Dichter, auch kleineren Grössen gegenüber, nicht. — Wer kann nach dem Allen mit Bestimmtheit sagen, woher Brooke die in Rede stehende Stelle seines „*Ghost of Richard*" entnommen, und wen er mit jenen Anspielungen gemeint hat?

Bei dieser Gelegenheit bemerke ich übrigens, wie es nach Delius' (mir privatim mitgetheilter) Ansicht immerhin nicht als positiv feststehend betrachtet werden darf, dass Ben Jonson den *Richard Crook-back,* auf den er von Henslowe 10 Pfd. Sterl. Vorschuss erhielt, wirklich beendigt und zur Aufführung gebracht habe, wie dies im Allgemeinen unterstellt wird.

*) Das Verbot von 1642 ward vielfach überschritten, so dass erst die Parlamentsacte vom 11. Februar 1647 als der Beginn der wirklichen Unterdrückung der Schauspiele durch die Puritaner zu betrachten ist. Auch dann kamen in den Grafschaften noch vielfache Zuwiderhandlungen vor. In jenem Acte werden die Schauspieler für „*Rogues*" erklärt und mit öffentlicher Auspeitschung bedroht. Siehe Collier's *Annals of the Stage* II, p. 114.

Aufkommen des Decorationswesens (was einen grösseren Einfluss auf die Structur eines Dramas hat, als der Uneingeweihte ahnt), auch die Fortschritte der Sprache, auf eine vom ursprünglichen Text abweichende Bühnenbearbeitung der Shakespeare'schen Dramen. Eine solche ward nun für Richard III. von dem Schauspieler und Bühnendichter Colley Cibber*) vorgenommen, der selbst in der Rolle des Richard glänzte. Die Shakespeare-Kritiker des vorigen Jahrhunderts, Steevens u. s. w., waren voll Lobes über die Cibbersche Bearbeitung, während Hazlitt**) dieselbe als ein *patchwork*, als „*a disgrace to the English stage*" bezeichnet; so auch Lloyd, Halliwell und Andere. Es ist in der That ein trauriges Zeichen für den Zustand der englischen Bühne und Bühnenkritik, wenn man erfährt, dass dieses fast 200 Jahr alte Cibber'sche Machwerk noch heute fast unverändert auf den englischen Shakespeare-Bühnen dem Publicum vorgeführt wird. David Garrick, Henderson, John Kemble, Frederick Cooke, Edmund Kean, Macready adoptirten nacheinander die Cibber'sche Bearbeitung, und als Charles Kean in unseren Zeiten, in seinen bekannten Revivals, dieses Drama wieder neu in Scene setzte, entschloss er sich ebenfalls, abweichend von seinen sonstigen Grundsätzen in Adaptirung Shakespeare'scher Stücke, den Richard III. nach Cibber zu geben.***) Man darf hiernach sagen, dass das englische Theaterpublicum vom Ende des siebzehnten Jahrhunderts ab bis zu unseren Tagen den Richard III. ausschliesslich nur in dieser Bearbeitung kennt. Geschick für scenische Wirkung ist Cibber auch nicht abzusprechen; im Uebrigen ist die Bearbeitung durch Auslassungen wichtiger Rollen und Scenen, Einschaltungen und Willkürlichkeiten aller Art ganz

*) Colley Cibber trat 1689, also 73 Jahre nach Shakespeare's Tod, zuerst als Schauspieler auf, ward später Schriftsteller und *Poeta laureatus* Georg's II.; er galt für einen der geistreichsten Männer seiner Zeit. Seine Bearbeitung Richard's III. erschien 1700 im Druck und ward später noch mehrfach aufgelegt.

**) Will. Hazlitt, *Characters of Shakespeare's Plays.* London 1817, p. 230.

***) In der Vorrede zu seiner Bühenausgabe dieses Stückes sagt er von der Cibber'schen Bearbeitung, sie sei: *most intimately associated with the traditionary admiration of the public for the renowned and departed actors* (Garrick, Kemale etc.). Er nennt sie ferner: *one of the most admirable and skilful instances of dramatic adaptation ever known.* — Charles Kean verschlechterte sogar noch die Cibber'sche Bearbeitung, indem er z. B. mit Richard's Fall schliesst, und die Schlussrede Richmond's, diesen herrlichen Abschluss der ganzen Dramenreihe, gänzlich weglässt.

bedeutend entstellt. Zunächst mochte der Umstand, dass Heinrich VI. auf der Bühne nicht mehr zog, Veranlassung geben, das Stück, um es historisch selbstständiger zu gestalten, mit der Beschreibung der Schlacht bei Tewksbury, der Erzählung vom Tode des Prinzen Eduard, und demnächst der Ermordung Heinrich's VI. durch Richard beginnen zu lassen. Die Person des Clarence, also auch die Erzählung seines Traums und die Mörderscenen, werden ganz weggelassen. Desgleichen fallen die Rollen der Margarethe und Hasting's gänzlich aus, sowie einzelne Scenen, die zu den besten gehören. Die Geistererscheinungen im letzten Act sind nur für Richard da, nicht für Richmond, wodurch sich Cibber allerdings eine schwierige Scenirung sehr leicht machte. Unter den Zusätzen figurirt eine heftige Scene Gloster's mit Anna, um ihr durch Nerven-Aufregung schneller aus der Welt zu helfen. Auch treten am Schluss Richmond und Richard zusammen bei Bosworth auf und fordern sich gegenseitig heraus; letzterer wird von ersterem auf der Bühne erschlagen und hält im Fallen noch einen *Dying-speech.* Aus dieser kurzen Beschreibung wird man schon ersehen, wie schwach vom ästhetischen Standpunkt Cibber's Arbeit ist, und wie willkürlich sie vielfach mit unserem Dichter umgeht; doch ist ein intuitives Verständniss für den Bühneneffect ebensowenig abzuleugnen.

Wenn ich auf deren Inhalt in der vorliegenden Controverse Gewicht lege, so geschieht dies von einem ganz bestimmten Standpunkt aus. Es tritt einmal bei Cibber nirgendwo die Neigung hervor, die Shakespeare'sche Charakteristik der einzelnen Personen zu verändern;*) er sucht im Gegentheil die Charaktere da, wo der Dichter sich zu kurz ausdrückt, oder Bühnenweisungen fehlen (die für Shakespeare's Gesellschaft selbst entbehrlich waren), nur noch deutlicher in ihrer traditionellen Färbung hervortreten zu lassen. Und zum Andern glaube ich mit Fug und Recht annehmen zu dürfen, dass bei einem so durch und durch populären Stück, wie Richard III.,

---

*) Charakteristisch hierfür ist seine Behandlung der Anna-Scene. Er selbst hält dieselbe für so unnatürlich, dass er Tressel sagen lässt:

When future Chronicles shall speak of this,
They will be thought Romance not History.

Cibber hat sich also durch seine ästhetische Anschauung wenigstens nicht verleiten lassen, der Handlung selbst Gewalt anzuthun; er fügt gleichsam nur eine *reservatio mentalis* bei.

und so wenige Decennien nach Shakespeare's Tod, die Bühnen-Tradition selbst für die untergeordnetsten, geschweige denn für die Hauptrollen irgendwie abgerissen war, dass also Cibber, selbst wenn es in seiner Neigung gelegen hätte, gar nicht daran denken durfte, den Charakter einer der Hauptpersonen, ihr Auftreten in einer der hervorstechendsten Scenen, wesentlich abzuändern, geschweige denn ganz umzukehren. Ich nehme also allerdings für diese Bühnenbearbeitung aus dem siebenzehnten Jahrhundert, so schwach sie sonst sein mag, eine Bedeutung bezüglich der Charakterzeichnungen in Anspruch, da diese mit höchster Wahrscheinlichkeit unmittelbar aus der von Shakespeare selbst inspirirten Auffassung herausgewachsen sind.

Suchen wir nun hiernach die Elisabeth-Scene bei Cibber auf, so finden wir zuerst, dass er dieselbe mit richtigem Tact nicht gestrichen (wie in Deutschland bis auf Dingelstedt stets geschehen), sondern nur gekürzt hat. Und weiter finden wir, dass Cibber die blosse Mimik nicht für hinreichend gefunden hat, den Ausgang der Scene im Sinne des Dichters ganz klar hervortreten zu lassen. Nachdem Richard seine Drohungen ausgestossen, seinen festen Entschluss der Heirath ausgesprochen hat, lässt Cibber die Elisabeth in einem „*Aside*“, zu den Zuschauern gewendet, sagen:

What shall I say? Still o affront his love,
I fear will but incense him to Revenge;
And to consent, I should abhor myself:
Yet I may seemingly comply, and thus
By sending Richmond Word of his Intent
Shall gain some Time to let my Child escape him.
It shall be so.

Und dann, sich wieder zu Richard wendend, sagt sie:

I have considered Sir, of your important Wishes,
And could I but believe you u. s. w.

Die Scene schliesst dann mit dem Versprechen, ihm in einigen Tagen Nachricht zu geben.

Der berühmte John Kemble, in seiner Ueberarbeitung Cibber's, behielt dieses *Aside* der Elisabeth nicht bloss bei, sondern er beschäftigte Richard während dessen im Hintergrund der Bühne, indem er ihn mit Ratcliff sprechen liess, damit die Illusion nicht gestört werde und Elisabeth um so deutlicher ihre Absicht, Richard zu täuschen, dem Zuhörer mittheilen könne. Macready, desgleichen Charles Kean für seine Revivals, haben dies genau beibehalten, wie über-

haupt alle heutigen englischen *Acting Editions* dieses Dramas. Von der englischen Bühne und allen ihren berühmten Darstellern und Bearbeitern ältester und neuester Zeit*) ist also der Charakter der Elisabeth, und insbesondere ihr Verhalten bei Richard's Werbung niemals anders, als vorstehend von mir entwickelt, aufgefasst und dargestellt worden.

Wir sehen also hier die, meiner Ansicht nach unmittelbar bis Shakespeare zurückreichende Bühnen-Tradition im strictesten Gegensatz mit der modernen ästhetischen Auffassung, so dass es mir in der That unerklärlich ist, wie diese Controverse so lange schlafen konnte. Ich glaube zwar, dass auch ohne Cibber's Hülfe**) die sonstige Beweisführung zur Begründung meiner Ansicht genügen würde; immerhin aber wird man diesem Interpreten aus Shakespeare's Jahrhundert und der Bühnentradition seines Vaterlandes nicht alle Bedeutung absprechen wollen.

Gewiss soll man sich, ganz im Geiste Rümelin's, misstrauisch dagegen verhalten, wenn Jemand Shakespeare verbessern, seine eignen ästhetischen Anschauungen in ihn hineintragen will. Allein kann in Abrede gestellt werden, dass die bisherige Auffassung jener Scene mindestens höchst problematisch ist, dass sie gegen die Meisterschaft Shakespeare's im Zeichnen von Charakteren und im Bau von Dramen den unbegreiflichsten Gegensatz bildet? Soll man nicht, wenn die Gründe gut und natürlich sind, mit Freuden unseren Dichter von der grössten Verirrung, der frivolen Schändung der Mutterliebe freisprechen, einer Verirrung, wie er sich deren in solchem Grade weder vorher noch nachher je schuldig gemacht?

Und man betrachte den veränderten Anblick des Dramas, wenn jene Scene zu umgekehrter Geltung gelangt. Der unbedingt schwärzeste Punkt des Stücks wird zum hellsten Lichtpunkt; Ethik, Logik, Aesthetik und dramatische Technik werden versöhnt; der anscheinend unheilbare Riss wird zum Schlussstein des Gewölbes, und aus einer Figur von verbrecherischer Schwäche, oder mindestens peinlicher Unbestimmtheit, entwickelt sich ein hellleuchtendes Charakterbild, das weithin sein Licht über das düstere Gemälde verbreitet. Die Mutter-

---

*) 1894. Meines Wissens ist nur Henry Irving neuerdings von Cibber abgegangen.

**) Ich habe Cibber's Bühnenbearbeitung erst kennen gelernt, als Jahre lang die Ueberzeugung von der einzig richtigen Auffassung jener Scene in mir bereits fest stand.

liebe wird nicht frivol in den Staub getreten, sondern sie geht aus der gefährlichsten Versuchung triumphirend hervor.

Mit dieser veränderten Auffassung von Elisabeth's Charakter treten überhaupt die Frauengestalten dieses Dramas in ein anderes Licht. Viele Aesthetiker (siehe z. B. Kreyssig, I. 397) haben sogar die Pathologie zu Hülfe gerufen, um die vermeintlichen Verirrungen Shakespeare's in Zeichnung der Frauengestalten in Richard III. und den früheren Dramen zu erklären. Wie seine Sonette, so haben Margarethe, Anna, Elisabeth zu autobiographischen Deutungen herhalten, als Reflexe seines ehelichen Unglücks, seines verbissenen Grolls auf die Frauen, seiner düsteren Lebensanschauung u. s. w. dienen müssen. Ich habe dieser pathologischen Unterstellung nie die mindeste Bedeutung beimessen können, und nebenbei erklärt es sich aus den Bühnenverhältnissen jener Zeit, wo die Frauenrollen durch Männer dargestellt wurden, hinlänglich, wie ein Bühnendichter mehr Vorliebe für Zeichnung männlicher als weiblicher Charaktere haben konnte.

Mit der veränderten Auffassung der Elisabeth aber verliert obige Behauptung nicht bloss vollständig allen Boden, sondern schlägt ins Gegentheil um. Anna, die ihre Schwäche so bitter bereut und sühnt, sich im Unglück so edel entwickelt, kann nicht als Krankheitserscheinung des Dichters betrachtet werden. Margaretha, die Furie des Bürgerkrieges, hat mehr die Bedeutung einer symbolischen Figur. Die alte Herzogin von York ist das ergreifende Bild einer, ihr tiefes Leid über den verbrecherischen Sohn und das Unglück ihrer Familie mit Würde tragenden Matrone. Und Elisabeth endlich bedarf der pathologischen Erklärung am allerwenigsten; sie ist umgekehrt von allen Frauen, die Shakespeare in seinen Jugendwerken gezeichnet, die feinste und edelste, und eröffnet den Reihen jener hohen Frauengestalten, die mit der Imogen abschliessen. Das Drama Richard III. ist also auch in Bezug auf den Reichthum bedeutender weiblicher Charaktere für unseren Dichter epochemachend und ragt in dieser Beziehung namentlich über alle übrigen Historien weit hervor. Und da auch die beiden Söhne Eduard's auf der modernen Bühne durch Damen dargestellt werden, so hat dies Drama vielleicht eine grössere Zahl bedeutender und dankbarer Frauenrollen aufzuweisen, als irgend ein anderes Stück unseres Dichters.

Ich habe die Charakteristik der Elisabeth und ihre Beziehungen zu Richard vielleicht mit zu grosser Breite behandelt; allein sie schien

mir für eine richtige Würdigung des ganzen Dramas von zu hervorragender Bedeutung, um nicht des gründlichen Versuches werth zu sein, dieses Meisterwerk von einem, durch falsche Auffassung aufgetragenen Flecken zu reinigen. Auf der Bühne muss diese bisher so stiefmütterlich behandelte Elisabeth-Rolle dadurch zu einer ganz anderen Geltung gelangen, ja die der Anna weit überragen. Der Schluss der grossen Scene namentlich, wenn sich der Eindruck der Drohung Richard's auf ihren Gesichtszügen malt, wenn sie bei seinem Kuss zusammenschaudert, wenn sie sich im Abgehen dem Zuschauer durch die Miene triumphirender Entschlossenheit als Siegerin in dem gefährlichen Kampfe zu erkennen giebt, kann durch eine gute Darstellerin zu der höchsten Wirkung gesteigert werden.

Die Geschichte eilt ihrem Ende zu. Der mühsam durch Heuchelei und Verbrechen zusammengeleimte Thron Richard's fängt, kaum bestiegen, schon zu wanken an. Kein Heuchler, der nicht von der erniedrigenden Nothwendigkeit des Heuchelns baldmöglichst befreit zu werden wünscht. Richard, der unter der Maske so gut spielte, begeht Fehler auf Fehler, nachdem er sie, als er ihrer nicht länger zu bedürfen glaubte, als sie ihm lästig geworden, abgeworfen hatte. In seiner grenzenlosen Geringschätzung der Menschen hatte er ausser Acht gelassen, dass es eine Grenze im Völker- und Staatsleben giebt, wo der allgemeine Hass mächtiger wird, als die allgemeine Furcht. Erst reizte er Buckingham zum Abfall; dann liess er sich durch Stanley überlisten. Dieser vorsichtige Mann, welcher vor Allem weiss, dass »Reden Silber, Schweigen aber Gold« ist, tritt allmälich aus dem Hintergrund hervor, in dem er sich, scharf beobachtend, bis dahin gehalten hatte; das Gegenstück des vertrauensseligen, durch ihn umsonst gewarnten Hastings.*)

*) Das Material für die Warnung Stanley's an Hastings (A. III, Sc. 2) fand Shakespeare bei Holinshed (p. 723); ebendaselbst auch die Aeusserungen des Uebermuthes und der blinden Arglosigkeit des Hastings, welche die Scene uns weiter vorführt. — In der Darstellung des Stanley auf der Bühne muss insbesondere seine lauernde Vorsicht im stummen Spiel hervortreten. Uebrigens ist der Stanley Shakespeare's ein wesentlich anderer als bei Holinshed; im Drama treten seine Hintergedanken gegen Richard fast von seinem ersten Auftreten, jedenfalls von Eduard's Tod an, hervor; in der Chronik und Geschichte entscheidet er sich erst ganz zuletzt für Richmond. Für die Aufführung gehört Stanley jedenfalls zu den bedeutenderen Rollen des Stückes.

Als dritter Gemahl der Herzogin von Richmond und Stiefvater ihres Sohnes, der bekanntlich Prätendent der Lancastrischen Erbansprüche war, musste er (wie dies schon z. B. A. I, Sc. 3 aus der spitzen Bemerkung der Elisabeth und noch mehr aus Richard's Warnung A. IV, Sc. 2 hervorgeht) der ganzen Familie naturgemäss verdächtig sein. Auch die Chronik (Holinshed p. 746) sagt, Jedermann sei erstaunt gewesen, dass Lord Stanley nicht in Gewahrsam genommen worden.*) Durch unendlich kluges und vorsichtiges Benehmen vermied er jedoch, dem Argwohn objective Anhaltspunkte zu bieten, obgleich er bei Shakespeare, von der Thronbesteigung Richard's an (A. IV, Sc. 1), mit Elisabeth im Bunde, die Seele der zum Sturz des Usurpators eingeleiteten Verschwörung war.**) Ja er ist es sogar, der Richard stets die ersten Nachrichten von den Schritten giebt, bei denen er selbst die Hand im Spiel hatte; so von Dorset's Flucht (A. IV. Sc. 2), die er selbst (A. IV, Sc. 1) anempfohlen und begünstigt; so ferner von Richmond's Landung (A. IV, Sc. 4). Und endlich begeht Richard die letzte Unvorsichtigkeit (A. IV, Sc. 4), Stanley zu entlassen, der seine Anhänger sammeln will; er behält zwar dessen Sohn als Geissel für des Vaters Treue, doch giebt thatsächlich der Uebertritt von Stanley's Truppen in der Schlacht bei Bosworth den Ausschlag gegen Richard. Stanley hat mit grossem Geschick bis zum richtigen Augenblick zwischen Richard und Richmond lavirt, um sich und seines Sohnes Leben nicht blosszustellen; der Schlaue hat gesiegt, und mit Recht lässt der Dichter durch ihn, mit der Chronik in Uebereinstimmung, dem todten Richard die Krone vom Haupt reissen, um sie Richmond zu übergeben.

---

*) Der wirklichen Geschichte nach wurde Stanley allerdings in derselben Rathsversammlung, welche Hastings den Tod brachte, zugleich mit Bischof Morton von Ely und Anderen verhaftet, jedoch bald wieder freigelassen und sogar zu bedeutenden Aemtern befördert.

**) In der Chronik sind es der Bischof Morton von Ely und die Gräfin Richmond, welche als die thätigsten Werkzeuge der Verschwörung gegen Richard hervortreten, im Drama dagegen die Königin Elisabeth und Stanley. Von Morton wird hier bloss (A. IV, Sc. 3) erwähnt, dass er zu Richmond geflohen sei und ihn (A. IV, Sc. 4), nebst Dorset und Buckingham, zum Kriege gegen Richard reize; activ tritt derselbe nur auf, um Erdbeeren (A. III, Sc. 4) für Gloster zu besorgen. Die Gräfin Richmond kommt bekanntlich im Stück gar nicht vor.

Richard ist in der Thronbesteigung, und noch entschiedener vom Mord der Prinzen ab, die Beute des erwachten Gewissens. Seine frühere Ruhe und Festigkeit sind gewichen; er trifft und widerruft Anordnungen in einem Athem. Er zeigt seinen Anhängern beleidigendes Misstrauen, der beste Weg, um sich treue Anhänger zu entfremden, zweifelhafte zu noch rascherem Abfall zu treiben. Er lässt überall spioniren, spielt am Morgen der Schlacht noch den Horcher bei den Zelten und ergreift doch, Stanley gegenüber, bei dem der Grund zum Misstrauen auf der Hand lag, nur halbe Maassregeln. Ihm kommt die Elasticität des Geistes abhanden; die Waffen werden ihm zu schwer, er bedarf des Weines, um sich aufrecht zu erhalten. In geringschätzenden Urtheilen Anderer über Richmond, in tollem Schimpfen auf ihn und die »Bastarde von Bretagnern«, in dünkelhaftem Pochen auf seine numerische Uebermacht, sucht er Trost und Selbstbetäubung. Nur im unmittelbaren Angesicht der Gefahr rafft er sich noch einmal zu der früheren Grösse auf.

Die klassischen Scenen auf dem Feld von Bosworth (A. V, Sc. 3), die Geister der Gemordeten, die seinen Schlaf stören, ihn verfluchen, Richmond segnen (die »sichtbar gemachten Träume«, wie Schlegel sagt), der furchtbare Ausbruch des schuldbeladenen Gewissens in dem letzten Monolog beim Erwachen,*) gegen den selbst der Traum des Clarence abgeblasst erscheint, die wilde Anrede an die Seinigen vor dem Kampf,**) in der er sich selbst, wie ein Indianer, in Wuth redet, um dann mit verzweiflungsvoller Tapferkeit in das Schlachtgewühl zu stürzen und zu sterben, sie bedürfen keines vermittelnden Commentars zu ihrer richtigen Auffassung. Schon beim Lesen, wie viel mehr bei einer vollendeten Darstellung, machen sie den tiefsten

*) Holinshed (p. 755) erwähnt ausdrücklich des furchtbaren Traumes und seiner deprimirenden Einwirkung auf Richard.

**) Holinshed (p. 756 ff.) giebt die Anreden Richard's und Richmond's wörtlich wieder. Viele Einzelheiten daraus sind von Shakespeare benutzt, Composition und Colorit der Reden jedoch des Dichters freie Erfindung. Die kindlich-naive Weise der alten Chronikschreiber und ihre geringe geschichtliche Zuverlässigkeit kennzeichnen sich nicht besser, als wenn wir Richard, in der Rede bei Holinshed, sich selbst des Prinzenmordes anklagen und seine Reue darüber versichern hören. T. 756 sagt Richard wörtlich: *In the adeption and obteining of the garland, I* (Richard) *being seduced, and prouocked by sinister counsell, and diabolicall temptation, did commit a wicked and detestable act.*

Eindruck, den die dramatische Kunst auf ein empfängliches Gemüth auszuüben vermag.

Es hat schon manchen Kritiker, selbst Lessing und Schlegel, bekümmert, dass Richard den ehrenvollen Tod auf dem Schlachtfelde stirbt; die poetische Gerechtigkeit werde dadurch nicht gesühnt. Dagegen erwähnen Andere mit Recht, dass in den Höllenqualen der letzten Nacht eine fürchterlichere Strafe lag, als in dem Tod selbst. Rötscher sagt treffend: »das Gericht Richard's ist vollständig; er ist durch alle Stufen des Schreckens hindurchgegangen und lässt auch nicht den geringsten Raum für eine jenseitige Vergeltung übrig.« Ich glaube überhaupt, dass kein Einwurf unrichtiger sein kann, als der erwähnte, ja dass Shakespeare niemals einen Bösewicht strenger gestraft hat, als Richard. Meiner Ansicht nach liegt diese Strafe nicht bloss in den Qualen jener Nacht, sondern überhaupt in dem vollkommenen Fehlschlagen aller der glänzenden Hoffnungen, die er auf den Besitz der Krone gebaut hatte. Es war sein Himmel gewesen »von der Krone zu träumen«; sie war das Ziel seines Lebens, der einzige Endzweck seiner Handlungen; für die Krone nur hatte er gekämpft, geheuchelt, gemordet. Welche furchtbare Strafe liegt nun darin, dass er auch nicht einen armseligen Augenblick des errungenen Besitzes froh wird, dass er statt der erträumten Wonnen nur Unruhe und Gewissensqualen findet? »Und darum Räuber und Mörder!« sagt Karl Moor. Richard hatte zwei Factoren nicht in Rechnung gezogen. Einmal, in seiner cynischen Geringschätzung der Menschen, glaubte er sie dauernd als willenlose Werkzeuge seiner Tyrannei gebrauchen zu können, auch nachdem er die Maske abgeworfen hatte. Dann aber rechnete er nicht auf das Erwachen seines eigenen Gewissens; an Gräuel von Kind auf gewöhnt, glaubte er, es würde ewig schweigen. So beginnt vom Augenblick der Thronbesteigung an die äussere und innere Zersetzung. Kaum gekrönt, schreckt ihn schon die auftauchende Erinnerung an König Heinrich's VI. auf Richmond's Erhebung deutende Prophezeiung, sowie an die Weissagung eines irischen Barden, er werde nicht lange leben, nachdem er Richmond *(Rougemont)* gesehen. Innen und aussen kommt's keinen Augenblick zur Ruhe und mit Schrecken muss sich der souveräne Bösewicht endlich selbst gestehen, wie vollständig er sich verrechnet habe.

Kein Geschöpf liebt mich,
Und sterb' ich, wird sich keine Seel' erbarmen.

Welche Torturen mussten es gewesen sein, die einem Richard diese Worte auspressten! Wie ganz anders tönen sie am Ende seiner Laufbahn, als das kalte, stolze: *I am myself alone*, womit er sich auf den Weg begab!

Ueber Richmond nur noch einige Worte. Der Dichter hat ihn weniger als historische Figur, denn als den Streiter Gottes, als Repräsentanten der siegenden Humanität dargestellt.*)

O du, für dessen Feldherrn ich mich halte,
Sieh' deine Schaaren an mit gnäd'gem Blick!
Reich' ihrer Hand des Grimms zermalmend Eisen,
Dass sie mit schwerem Falle niederschmettern
Die trotz'gen Helme unsrer Widersacher!
Mach' uns zu Dienern deiner Züchtigung,
Auf dass wir preisen dich in deinem Sieg!
Dir anbefehl' ich meine wache Seele,
Eh' ich des Auges Fenster schliesse zu;
Schlafend und wachend schirme du mich stets.

Ganz im gottvertrauenden Sinne dieses schönen Gebetes vor der Schlacht ist die Anrede an die Truppen gehalten, im wohlthuendsten Gegensatz gegen Richard's cynische Frivolität:

Gewissen ist ein Wort für Feige nur,
Zum Einhalt für den Starken erst erdacht:
Uns ist die Wehr Gewissen, Schwert Gesetz.
Rückt vor! dringt ein! recht in des Wirrwarrs Völle!
Wo nicht zum Himmel, Hand in Hand zur Hölle!

Dass der Dichter vermeidet, Richard und Richmond auf der Bühne anders als im stummen Kampfgewühl zusammenzubringen, während sich ein Dramatiker gewöhnlichen Schlages ein bombastisches Zwiegespräch nicht hätte entgehen lassen, ist ein feiner Zug des Dramas. Die Gegensätze sind hier zu gewaltig; ihr Zusammenplatzen zu dialogisiren geht über die Macht der Sprache und der Darstellungskunst, und die Gefahr hätte nahe gelegen, dass in über-

*) So klein Richmond's Rolle ist, so sehr verlangt sie einen wohlgebildeten und tüchtigen Repräsentanten, insbesondere da ihm die Schlussworte der gewaltigen Tragödie zugetheilt sind und überhaupt Richmond's Auftreten im letzten Act dem des Richard das Gegengewicht halten muss, wenn der Eindruck der Parallelreden zu voller Geltung gelangen soll.

triebenem Pathos und in conventionellem Bühnen-Zweikampf der grandiose Eindruck, den jetzt die Katastrophe und der Schluss hinterlassen, ins Lächerliche umgeschlagen wäre. Wenn auch für sein Publicum der Schritt *du sublime au ridicule* ein weiterer sein mochte, als für unser verfeinertes Jahrhundert, so wusste der fortgeschrittene Shakespeare doch sehr wohl, wo die Wirklichkeit zu übermächtig wird, um sich durch die Mittel der Bühne auch nur im Bild wiedergeben zu lassen.*)

Die Schlussrede Richmond's ist die hereinbrechende Morgenröthe der bessern Zukunft. Die Bilder der finsteren Nacht eines dreissigjährigen Bürgerkrieges werden noch einmal aufgerollt, um in der Aussicht auf die Vereinigung Richmond's mit der Tochter Elisabeth's auf ewig begraben zu werden. Und in den feurigsten Wünschen für Englands Zukunft findet der grosse Dramen-Cyclus einen um so wohlthuenderen Abschluss, als die ausgesprochenen Hoffnungen sich thatsächlich erfüllten, und Shakespeare's Zuhörer, unter dem Scepter der grossen Elisabeth, die Früchte jenes Friedensschlusses so reichlich ernteten.

Es ist eine Ungerechtigkeit, wenn hierbei Shakespeare von einzelnen Kritikern der Schmeichelei für Richmond, den Stifter der Tudor-Dynastie, unter der er lebte, beschuldigt wird. Wenn im 3. Theil von Heinrich VI. (A. IV, Sc. 6) der König mit der ihm von dem Volksglauben zugeschriebenen Sehergabe den jungen Richmond segnet und seine künftige Grösse prophezeit, so fand der Dichter die Erzählung dieses Vorgangs einfach in der Chronik, und es zeugte von feinem dramatischen Takte, dass er denselben verwerthete und so, für einen Augenblik den Schleier der Zukunft lüftend, einige Licht- und Hoffnungsstrahlen in das monotone Trauer-

---

*) Aus dem Wortlaut der sicherlich nicht auf Shakespeare zurückzuführenden Bühnenweisungen in den Quartos und Folios: „*Enter Richard and Richmond; they fight. Richard is slain*“ könnte man allerdings schliessen, der Zweikampf und der Tod Richard's gingen vor den Augen der Zuschauer vor sich. Aus dem Zusammenhang (es heisst unmittelbar darauf: *Enter Richmond, Derby* [Stanley] *bearing the Crowne*) geht jedoch hervor, dass Richard und Richmond fechtend abgehen und der Fall des Ersteren hinter der Scene vor sich geht. Hiernach haben fast alle neueren Ausgaben, insbesondere auch Dyce und Delius, die Bühnenweisung: *Exeunt fighting* aufgenommen; so auch die Schlegel'sche Uebersetzung.

gemälde des ringsum tobenden Bürgerkrieges fallen liess.*) In Richard III. aber wird Richmond's Charakterbild so gebieterisch durch die dramatische Nothwendigkeit vorgezeichnet, dass es des Hinweises auf die von Shakespeare festgehaltene Uebereinstimmung mit thatsächlichen Angaben der Chronik gar nicht einmal bedarf, um ihn zu rechtfertigen. Wenn man die Schmeicheleien bei Holinshed liesst, wo z. B. p. 757 von Richmond vor der Schlacht bei Bosworth gesagt wird: *that he seemed more an angelicall creature, than a terrestriall personage,* wo sein Haar beschrieben wird als: *yellow like the burnished gold* u. s. w., so macht Shakespeare's Schilderung umgekehrt einen höchst maassvollen Eindruck. In dem bereits erwähnten Gedicht: *The Ghost of Richard III.* wird Richmond sogar „*God-like*" genannt.

Und sollte etwa der ganze wohlthuende Eindruck dieser segensreichen Vereinigung der rothen und weissen Rose durch eine genealogische Untersuchung getrübt werden, ob Richmond und die junge Elisabeth wirklich, wie Shakespeare nach der Chronik sagt, „*the true succeeders of each royal house*" waren, ob nicht Richmond's Ansprüche auf die Lancaster'schen Erbrechte wegen seiner illegitimen Abkunft hinfällig seien?**) Oder sollte Richmond hier etwa schon als der zwar staatskluge, aber filzige, argwöhnische, grausame Monarch gezeichnet werden, zu dem er sich, nachdem er als Heinrich VII. den Thron bestiegen, thatsächlich entwickelte? Im Hinblick

---

*) Mit richtigem Verständniss hat Dingelstedt diese Scene in seiner Bühnenbearbeitung Heinrich's VI. beibehalten; ja man darf es hier noch am ersten vertheidigen, wenn er dieselbe durch Zusätze erweitert hat, um zu so viel Schatten etwas mehr Licht zu geben.

**) Bekanntlich stützten sich die Tudors mit grösster Hartnäckigkeit auf ihre Lancaster'schen Ansprüche, beinahe bis zur Unvorsichtigkeit die besser fundirten Anrechte der Erbin der Yorks verleugnend. Fast alle Schriftsteller jener Zeit haben sich diesem Vorurtheil gebeugt, oder beugen müssen. Von Owen Tudor selbst, dem Gemahl zweiter Ehe der Wittwe Heinrich's IV., konnte Heinrich VII. natürlich keine Rechte ableiten, wohl aber stützte er sich auf die Ansprüche seiner Mutter, die von Johann von Gaunt, dem Vater Heinrich's IV. abstammte, jedoch aus dessen illegitimer Verbindung mit Catharina Swynford. Wurde auch deren Nachkommenschaft später vom Parlament für legitim erklärt, so schloss dieser Spruch doch gleichzeitig alle Ansprüche auf eventuelle Thronfolge aus. Und überdies konnten Lancaster'sche Ansprüche nicht von Johann von Gaunt, sondern erst von dessen Sohn, Heinrich IV., hergeleitet werden.

auf andere von seinen Dramen, z. B. der Sommernachtstraum, spreche ich Shakespeare von dem Fehler der Schmeichelei gegen die Königin Elisabeth, unter der er lebte, nicht ganz frei; aber bezüglich des vorliegenden Stücks ist dieser Tadel nicht bloss ungerecht, sondern bekundet ein völliges Verkennen der Aufgabe und des Wesens historischer Dichtung.

Schliesslich noch einige Bemerkungen über die Darstellung dieses Dramas auf der Bühne, die sich, wenn irgend möglich, stets an die Vorführung Heinrich's VI. anschliessen sollte, worin der Charakter Richard's »wird«, und worin überhaupt alle Voraussetzungen, auf denen das Drama Richard III. aufgebaut ist, enthalten sind; Dingelstedt (Bd. I, S. 130) spricht sich hierüber treffend aus.

Wir sehen zunächst, wie die Figur Richard's zwar weit hervorragt, jedoch keineswegs so übermässig, als dies vielfach, namentlich von den älteren Kritikern behauptet wird. Die übrigen Personen haben durch genaues Studium des Stücks allmählich an Bedeutung gewonnen,*) wozu vorstehende Abhandlung immer mehr des Charakterbildes der Elisabeth hoffentlich noch einen weiteren kleinen Beitrag liefert. Mit dem Heben der Nebenfiguren vermindert sich das Uebergewicht der Richard-Rolle, vorausgesetzt dass jene durch eine gute Bearbeitung überhaupt zur Geltung gelangen können. Ich habe mich bemüht, die Charakteristik der Hauptpersonen so zu zeichnen, wie es zu einer richtigen Auffassung für die Bühne erforderlich ist; nur bezüglich der Titelrolle mögen hier noch einige Bemerkungen folgen.

Richard ist, wie schon früher angedeutet, keineswegs bloss eine historische Abstraction. Shakespeare hat mitunter einzelnen Personen eine mehr symbolische Bedeutung gegeben (so z. B. der Margarethe, soweit sie in Richard III. auftritt), den Hauptpersonen aber niemals. Wo er auch abstrahirt, kettet er doch intuitiv die Abstraction wieder an einen Menschen von Fleisch und Blut. Auch

*) Ich stimme hiernach also auch nicht ganz mit Ulrici überein, welcher (S. 688) auf Richard's Seite allein Kraft und Thätigkeit, auf der anderen nur Dulden und Ohnmacht sieht.

seine historischen Figuren sind deshalb stets Charakterbilder. So ist Richard nicht etwa bloss das aus dem Schooss des Bürgerkrieges durch Selbstzeugung hervorgegangene Scheusal, sondern zunächst und ursprünglich der Typus jener geistig begabten, aber körperlich missgestalteten Menschen, die in ihrer, durch den Spott über ihre Missgestalt noch mehr gesteigerten Verbitterung, ein Recht zu haben glauben, von der Vorsehung durch Ueberschreitung der normalen Sittengesetze Ersatz für jene Mängel einzuziehen,*) die da glauben, sich an der Menschheit selbst rächen zu dürfen, für die Freuden, die ihnen versagt sind, für den Spott, den sie von Einzelnen zu erdulden haben, die ein Privilegium für rücksichtslose Verfolgung aller Wege zu besitzen glauben, die für sie gangbar geblieben sind. *Distortum vultum sequitur distortio morum*, ruft More von ihm aus. Aus einem solchen Charakter, in eine solche Stellung und eine solche Zeit versetzt, wuchs dann der Richard der Tragödie hervor.

Was seine Darstellung auf der Bühne betrifft, so besitzt unsere Literatur in der bezüglichen Abhandlung Rötscher's einen wahren Schatz; der Einfluss dieser so geistreichen als erschöpfenden Belehrung ist an unseren deutschen Mimen nicht spurlos vorübergegangen, sondern blickt aus deren Meisterdarstellungen vielfach durch. Der Darsteller möge vor Allem beachten (was auch Rötscher speciell hervorhebt), dass nämlich zwei Phasen in Richard's Entwickelung hervortreten, die in dem Spiel aufs prägnanteste zur äusseren Erscheinung kommen müssen. Die erste reicht bis zur Thronbesteigung; es ist die Phase der virtuosen, mit teuflischem (aber nicht possenhaftem) Humor gewürzten Heuchelei, der durch keine Furcht vor dem Diesseits oder Jenseits beeinträchtigten festen Verfolgung seines Endziels. Es ist sein eigentliches Fahrwasser, sich »mit blutiger Axt den Weg zu hauen;« er versteht den Thron zu erringen, nicht ihn zu behaupten. Die zweite Phase wird durch die Thronbesteigung eingeleitet, und gelangt unter dem Eindruck des Mutterfluches auch äusserlich vollständig zur Erscheinung. Selbst der Chronist erwähnt dieser grossen Veränderung in seinem

*) A. W. v. Schlegel in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst, sagt (Bd. II, S. 296): »Richard betrachtet seine Missgestalt als eine gehässige Verwahrlosung der Natur, die ihn berechtige, an der menschlichen Gesellschaft, von der er ausgeschlossen sei, seine Rache zu nehmen.«

Wesen, von dem Augenblick an, wo er den letzten schweren Fluch des Kindesmordes auf seine Seele geladen.*) Die Heuchelei hat er als lästig und überflüssig bei Seite geworfen; wo er das alte Hülfsmittel, wie bei der Unterredung mit Elisabeth, nochmals hervorsuchen will, versagt es den Dienst. Durch Despotie nur will er fortan herrschen. Er wird stolz, rauh, beleidigend gegen Freund und Feind; seine Selbstbeherrschung hört auf, eine fieberhafte Unruhe und Ungeduld ergreift ihn. Regungen des Aberglaubens gehen den Gewissensbissen voraus, die sich stufenweise bis zu einer solchen Entzweiung seines Wesens steigern, dass er zuletzt, gleichwie ein Brennender der ins Wasser springt, den Tod auf dem Schlachtfelde sucht, nur um der unerträglich gewordenen grösseren Qual des Gewissens los zu werden.

Nur grossen geistigen und physischen Mitteln wird es gelingen, diese kolossale Rolle völlig zu bemeistern, und insbesondere die Grenzen des Schönen inne zu halten.**) Es ist dabei von grosser Wichtigkeit, die Hässlichkeit der äusseren Erscheinung nicht zu übertreiben. Die in den Dramen Heinrich VI. und Richard III. dessfalls enthaltenen, auf Holinshed (p. 712 und 860) basirten Schilderungen malen zwar in endloser Variation Richard's körperliche Missbildung aus. Allein einmal ist nicht zu übersehen, dass diese Schilderungen von dem Hass der Gegner, oder von eigener ironischer Selbstverspottung dictirt, also verzerrt und übertrieben sind. Dann aber hat die Darstellungskunst ihre eigenen ästhetischen Gesetze. Wie ein schreiender Laokoon in der Dichtung schön sein kann, in

---

*) More sagt hierüber (Holinshed) p. 735): *For I haue heard by credible report of such as were secret with his chamberleine, that after this abhominable deed doone he never had a quied mind. He never thought himself sure. Where he went abroad, his eies whirled aboud, his bodie priuilie fensed, his hand euer upon his dagger, his countenance and maner like one alwaies redaie to strike againe, he tooke ill rest a nights, laie long wacking and musing, sore wearied with care and watch, rather slumbered than slept, troubled with fearefull dreames, suddenlie sometimes started up, lept out of his bed and ran about the chamber.*

**) Es möge hier noch eine treffliche, für den Schauspieler wichtige Bemerkung Vischer's (Kritische Gänge, S. 48) Platz finden. Er sagt: »Grosser kriegerischer Muth, eine bärenhafte Tapferkeit, giebt dieser ungeheuren Abstraction die nothwendige sinnliche Realität. Man darf Richard nicht unmittelbar als sublimirten Verstandesbösewicht fassen; eine plumpe, grobe Natur ist die derbe Grundlage seiner Persönlichkeit, er ist ganz durch und durch Mann, eine rohe Naturkraft.«

der Plastik unschön sein würde, so hat auch das Hässliche in der Schauspielkunst Grenzen, die der Dichtung zu Liebe nicht überschritten werden dürfen. Auch in dieser Beziehung giebt Rötscher treffliche Regeln. Eine Erhöhung der Schulter*) und Nachschleifen des Fusses genügt, ihm zufolge, zur Unterstützung des Mienenspiels und der Stimme, um das Dämonische in Richard mit höchster Wirkung hervorzuheben. Auch möchte ich noch hervorheben, dass der historische Richard ein junger Mann war; 1452 geboren, starb er 1485, also im Alter von 33 Jahren; bei der Werbung um Anna war er 21 Jahre alt. Warum erschweren sich die Künstler ihre Aufgabe, indem sie ihn weit älter darstellen?

Noch auf Einen Punkt möchte ich dabei speciell aufmerksam machen, gerade weil er noch, trotz Rötscher's trefflicher Bemerkungen, von den meisten Darstellern dieser Rolle ausser Augen gelassen wird; ich meine nämlich die Gesichtszüge Richard's.**) Wenn uns derselbe von vorn herein mit niedriger Stirn, die buschigen, vorn überhängenden Haare dicht über den Augen abgeschnitten, alle Linien der Bosheit und Heuchelei stark aufgetragen, gleichsam wie ein Teufel auf dem Präsentirteller vorgeführt wird, und er womöglich noch mit heiserer Stimme spricht, so betrügt sich der Schauspieler selbst um den grössten Theil seines Erfolges; die Anna-Scene namentlich wird dadurch zur Carrikatur. Nichts ist Shakespeare's Intention mehr entgegen gewesen; gehen wir die ganze Tonleiter der Schilderungen von Richard's Missgestalt durch, so findet sich mit offenbarer Absichtlichkeit jedes Wort über etwaige Hässlichkeit seines Gesichts vermieden; ebenso bei More,***)

---

*) Nach Walpole war die ungleiche Höhe der Schultern die einzige Missbildung des geschichtlichen Richard. Ein Zeitgenosse Richard's, Rous, der ihn gesehen zu haben behauptet, spricht auch nur von *a low stature, short face and unequal shoulders.*

**) Walpole bemerkt, dass die von Richard vorhandenen Porträts übereinstimmend einen angenehmen Ausdruck des Gesichts zeigten. Für die Darstellung ist freilich nur maassgebend, wie ihn Shakespeare selbst gezeichnet hat, doch halte ich dessen Meinung hiermit nicht absolut im Widerspruch.

***) Holinshed p. 712. In dem späteren, nicht mehr von More herrührenden Theil der Chronik, am Ende des Abschnitts von Richard III. (p. 760), findet sich allerdings der Ausdruck seines Gesichtes als grausam und

der über seine Gesichtszüge speciell sagt, dass sie gewesen seien: »was man bei vornehmen Leuten kriegerisch *(warlicke)* nenne.« Es scheint sogar aus verschiedenen Stellen hervorzugehen, dass Shakespeare die Gesichtszüge Richard's, wenn auch mit unheimlichem Ausdruck, doch als männlich schön gedacht hat, um der Illusion zu Hülfe zu kommen. Der kleine Sohn des Clarence (A. II, Sc. 2) liebt ihn und kann nicht denken, dass er sich verstellen könne; Kinder sehen doch hierin scharf und urtheilen vor Allem nach den Gesichtszügen. Hastings (A. III, Sc. 4) sagt von ihm:

Ich denke, Niemand in der Christenheit
Kann minder bergen Lieb' und Hass wie er;
Denn sein Gesicht verräth euch gleich sein Herz.

Von einem abschreckend hässlichen Gesicht konnte er so nicht sprechen.

Buckingham (A. III, Sc. 7) schildert in der Bürgerschaft*) nach seinen Gesichtszügen *(lineaments)* als das ächte Abbild seines ritterlichen Vaters York; die Beschreibung müsste, wie Walpole richtig bemerkt, Gelächter erweckt haben, wenn Richard's Gesicht hässlich, oder dem Vater unähnlich war. Nur in der zweiten Phase, nach dem Ende hin, darf auch der bis dahin vor Dritten zurück-

---

boshaft geschildert *(his countenance was cruell, and such, that at the first aspect a man would judge it to sauour and smell of malice, fraud and deceit).* Doch bezieht sich dies auf seine Haltung in der letzten Phase seines Lebens. Hier findet sich auch die von Shakespeare A. IV, Sc. 2 benutzte Bemerkung, dass er sich in die Unterlippe zu beissen pflegte, wenn er in Gedanken versunken oder ärgerlich war. Diese, sowie die fernere Bemerkung, dass er in fortwährender Unruhe den Dolch oft halb aus der Scheide gezogen und wieder zurückgestossen habe, lassen sich bei der Darstellung dieser Rolle gut verwerthen.

*) Bei Holinshed (p. 728), wo die Rede des Doctor Shaw an St. Paul's Cross einen Theil der Argumente umfasst, die Shakespeare dem Buckingham in der Guildhall-Rede in den Mund legt, treten Richard und Buckingham gleichsam wie zufällig heran (sie haben sich etwas verspätet, was den Doctor Shaw ganz aus der Rolle bringt, so dass Jedermann die Verabredung merkt); der Redner ruft hier aus: *This* (Richard) *is the very noble prince, the speciall patrone of knightlie prowesse, which as well in all princelie behauior, as in the lineaments and favor of his visage, representeth the verie face of the noble duke of Yorke his father: this is the fathers owne figure, this his owne countenance, the verie print of his visage, the sure undoubted image, the plaine expresse likenesse of the noble duke, whose rememberance can neuer die while he liueth.*

gedrängte dämonische Ausdruck mehr hervortreten und die furchtbare Seelenqual sein Gesicht vorzeitig durchfurchen und verzerren, seine Gestalt beugen. Von der Stimme gilt dasselbe. Sie muss in der ersten Phase allen Affecten, den zärtlichsten wie den rauhesten, dienstbar sein und erst gegen das Ende hin darf sie hart, tonlos, vor Aufregung heiser werden. Auch hierüber hat Rötscher treffliche Bemerkungen gemacht.

Die virtuose Darstellung dieser einen Rolle wird aber den Kenner Shakespeare's niemals allein befriedigen können. Die vorzüglichen und der höchsten Wirkung fähigen, theils sehr schwierigen Rollen einer Elisabeth, Anna, Margaretha, Herzogin York, eines Buckingham, Clarence, Hastings, Stanley, Richmond u. s. w. bedürfen ebenfalls ganz vorzüglicher Repräsentanten, die dann in ihrem Ensemble das natürliche Gegengewicht gegen die Richard-Rolle bieten.

Freilich ist hierbei vor Allem erforderlich, dass die Bühnenbearbeitung des Stücks die Möglichkeit gewähre, die anderen Rollen überhaupt zur Geltung zu bringen.

Wenn Charles Kean seine Beibehaltung von Cibber's Richard III. mit der besonderen Schwierigkeit entschuldigt, die eine Bühnenbearbeitung gerade dieses Stücks verursache, so gebe ich ihm im Allgemeinen nicht Recht; in dieser Beziehung bietet das Stück sogar weniger Schwierigkeiten als viele andere von Shakespeare. Desto schwieriger ist aber vielfach die Scenirung, insbesondere des fünften Actes, an welcher bisher noch alle Bühnenkünstler gescheitert sind, das »Kreuz aller Regisseure,« wie Dingelstedt sagt. Während die englische Bühne seit Cibber, also seit fast zwei Jahrhunderten, sich es sehr bequem macht, und in der Zelt-Scene Richmond ganz weglässt, die Geister bloss an Richard adressirt, überbietet man sich in Deutschland in geschmacklosen Einrichtungen dieser Scene.

Wenn man z. B. auf unseren grossen Hoftheatern auf dem Schlachtfeld von Bosworth, in unmittelbarer Anwendung moderner Scenerie auf den Text des Originals, die beiden Heerlager durch ein, oft bis zu den Lampen vorgeschobenes gebirgsartiges Versatzstück getrennt sieht, in dessen transparenter Stirnfläche die Geister ihr Wesen treiben, während in den, zwischen dem Versatzstück und den Coulissen übrigbleibenden schmalen hohlwegähnlichen Gassen

zwei Kinderzeltchen aufgeschlagen sind, vor deren einem Richard sich unter freiem Himmel auf einer longue-chaise herumwälzt, — dann möchte man in der That den primitiven Zustand des Shakespeare-Theaters zurückwünschen, welches die scenische Illusion gar nicht anregte, ihr aber auch nicht so mit der Faust ins Gesicht schlug. Dingelstedt hat die hier fast unlösbar scheinende Schwierigkeit ohne jede Gewalt am Original durch einen genialen Coup gelöst. Er hat nämlich Richmond in die Vision Richard's hineingezogen. Richard liegt im Vordergrund der Bühne in seinem Zelt; zugleich mit den Geistererscheinungen wird im Hintergrunde Richmond sichtbar, in seinem geöffneten Zelte schlafend, und die Geister können nun abwechselnd zu beiden sprechen, wie im Original. Sanfte Musik, deren Anwendung auch Shakespeare nicht verschmähte, begleitet die Vision. So ist vollständige Treue mit der höchst möglichen Illusion vereinigt, und eine grosse Wirkung erzielt, während bisher umgekehrt die Wirkung der Dichtung und Darstellung häufig in der Lächerlichkeit der Scenirung unterging.

Die Bearbeitung allein thut es freilich nicht; auf die Besetzung aller, auch der kleinsten Rollen und namentlich auf das Ensemble muss ebenfalls diejenige Rücksicht genommen werden, welche die Weimar'schen Vorstellungen vor Allem auszeichneten, was die deutsche Bühne bisher im Shakespeare'schen Drama geleistet hatte. Auch die Volks- und Schlachten-Scenen hat Dingelstedt, durch geschickte Verwendung der Comparserie, zu bedeutenden Factoren der Bühnenwirkung zu erheben gewusst, während sie auf den meisten Bühnen nur störend, oft lächerlich wirken.*)

Ich kann mich der Hoffnung nicht entschlagen, dass, von Dingelstedt's Anstrengungen ausgehend, die deutsche Bühne den britischen Dichter noch einmal in seiner, von dem Staub dreier Jahrhunderte gereinigten, unverhüllten Schönheit dem erstaunten Volke vorführen wird; die kleineren Hoftheater haben dann das Verdienst, den grossen hierin mit glänzendem Beispiel vorangegangen zu sein. Und wenn meine, nicht von blinder Verehrung sondern von tiefster Ueberzeugung eingegebenen Bemerkungen über die

---

*) 1894. Meiningen ist dann später auf diesem Wege noch viel weiter fortgeschritten und hat das Ensemble zur höchsten Vollendung ausgebildet, dessen es fähig ist.

Charaktere und die Handlung dieses wundervollen Stückes auch nur dazu beitragen möchten, den Eindruck einer einzelnen Scene zu erhöhen, so sind sie nicht umsonst geschrieben. Richard III. ist eine der höchsten Leistungen der Dichterheroen aller Länder und Zeiten. Starb Shakespeare früher, sein Name wäre vergessen worden; seit er den Richard geschrieben, lebt er für alle Zeiten. Mit diesem gewaltigen Werk schied er von seinen Jugendarbeiten; es führte ihn ein in den Tempel der Unsterblichkeit.

Ueber die Darstellung des Sommernachtstraums.

Bei Gelegenheit einer Vorstandssitzung unserer Gesellschaft, die am 12. October 1869 in Dessau abgehalten wurde, hatte der Intendant des dortigen Hoftheaters, Herr von Normann, die Aufmerksamkeit, den fremden Gästen den »Sommernachtstraum« vorzuführen. Die Dessauer Aufführungen dieses phantastischen Lustspiels gehören zu den besten, welche man auf der deutschen Bühne sehen kann.*) Ganz besonders gilt dies auch von der so geschmackvollen als praktischen Scenirung des Zauberwaldes und der vorzüglich executirten Mendelssohn'schen Musik. Sämmtliche Darsteller trugen mit Lust und Liebe zum Gelingen des Ganzen bei und errangen dem Stück denjenigen Erfolg, dessen es nach der bisherigen traditionellen Auffassung fähig ist.

Nach der bisherigen Auffassung!

Diese Frage beschäftigte uns nachher im engeren Kreise, und möchte ich die damals von mir ausgesprochenen Ansichten hier kurz niederlegen und der Prüfung sowohl der Kenner unseres Dichters, als der Leiter unserer Bühnen anheimgeben.

Der Leser fürchte dabei nicht, dass ich die Unzahl ästhetischer Abhandlungen, welche über den Sommernachtstraum geschrieben sind, noch um eine neue vermehren wolle. Ich hätte dazu umsoweniger Veranlassung, als meine eigenen Ansichten im Wesentlichen mit denen übereinstimmen, die Ulrici (Shakespeare's dramatische Kunst. 3. Aufl. Bd. II. S. 273 u. flg.) aufgestellt hat.

Den Zweck gegenwärtiger Abhandlung könnte ich eigentlich dahin zusammenfassen: dass ich die Bühne veranlassen möchte, das

---

*) 1894. Vorstehende Bemerkung galt vom Jahre 1869. Gegenwärtig nimmt die von Max Grube inscenirte Darstellung des Sommernachtstraums im Berliner Schauspielhaus den ersten Rang ein.

Stück so zu geben, wie es Ulrici's Auffassung entspricht. Ich will also einen bestehenden Widerspruch zwischen der Bühnenübung und der ästhetischen Kritik zu lösen suchen, wie ich ihn bis jetzt, insbesondere in der traditionellen Wiedergabe der ernsten Haupthandlung finde.

Seit Tieck in jener denkwürdigen, von Feodor Wehl in seinen Didaskalien so reizend beschriebenen ersten Darstellung im Neuen Palais zu Potsdam, am 14. October 1843, die bis dahin bestrittene Aufführbarkeit des Sommernachtstraums glänzend dargethan, hat sich dieses Lustspiel, meist auf Grundlage der Tieck'schen, daneben auch der Devrient'schen und Pabst'schen Einrichtung, fast auf allen deutschen Bühnen eingebürgert. Ich habe zahllose Darstellungen davon gesehen, bei denen sich mir aber stets die Bemerkung aufdrängte, dass die Feerien der Waldscene, die Rüpelspässe und Mendelssohn's Musik die alleinigen Träger der Bühnenwirkung sind, dagegen die Haupthandlung, auf der sich das Stück aufbaut, die Scenen des Theseus und der Liebespaare, zu jenem Erfolg nicht bloss nichts beitragen, sondern denselben geradezu beeinträchtigen. Gewahrt man bei einem Shakespeare'schen Stück einen solchen ungleichartigen Eindruck, so thut man stets wohl daran, einiges Misstrauen in die Richtigkeit der bisher geübten Auffassung zu setzen; denn unser Dichter war so durch und durch Bühnenkenner, dass ihm eine solche Ungleichartigkeit im Bau seiner Stücke und der von ihm berechneten Wirkung, wenigstens nicht so leicht unterlaufen konnte.

Lese ich jenen Wehl'schen Bericht aufmerksam durch, so will mir sogar scheinen, als ob schon Tieck die Haupthandlung anders, d. h. leichter, duftiger, scherzhafter aufgefasst sehen wollte, als sie sich nachher auf der Bühne festgesetzt hat. Die Bemerkung z. B., dass die Androhungen des Todes oder ewiger Jungfräulichkeit, welche der Vater und »Herzog« Theseus an die schnippische Hermia verschwenden, nicht ernsthaft, sondern leicht und scherzend gesprochen werden müssten, führt streng genommen zu Consequenzen, welche die ganze bisherige Auffassung jener Scenen und Charaktere unhaltbar machen. Andererseits ist es mir aber auch aus der allgemeinen Stellung Tieck's zu Shakespeare's Dichtung leicht erklärlich, wie er in seinem romantischen Hange nicht bis zu der folgerechten Schärfe der Auffassung Ulrici's durchzudringen vermochte. Nach diesem ist das Stück in allen seinen Theilen eine geistreiche Parodie der

Hauptgebiete des menschlichen Lebens, und hierin gerade seine Eigenthümlichkeit vor anderen Lustspielen belegen. »In Theseus und Hippolyta,« sagt Ulrici, »erscheint offenbar die erhabene, heroische, welthistorische Seite des menschlichen Lebens repräsentirt. Statt sich aber in ihrer Grösse, Macht und Würde zu bethätigen, zeigt sie sich vielmehr aufgegangen in den gemeinen Alltagsact einer Verheirathung, der keine grössere Wichtigkeit beansprucht, als er für andere gewöhnliche Sterbliche besitzt: der Heroismus parodirt sich selbst, indem er nur da zu sein scheint, um sich in angemessener Form standesgemäss zu verehelichen. In der Bande von Zimmerleuten, Schreinern, Webern, Schneidern, Bälgentretern und Kesselflickern ist, im Gegensatz zu jener hohen, die niedrigste Region des Lebens in der vollen Prosa der Alltäglichkeit dargestellt. Aber auch diese, statt auf ihrem Grund und Boden, auf dem sie ihre volle Berechtigung, ja sogar Zusammenhang mit der Poesie hat, zu bleiben, schraubt sich hinauf in das Gebiet der tragischen Muse, will nicht nur poetisch erscheinen, sondern Poesie machen, und zeigt damit nicht bloss sich selbst in höchst lächerlicher Gestalt, parodirt nicht nur sich, sondern zugleich auch die hohe, tragische und heroische Sphäre. Zwischen diesen beiden Extremen stehen die der mittleren Schicht der menschlichen Ordnung angehörigen Liebespaare in der Mitte. Statt aber ihrer Stellung gemäss darnach zu trachten, nun auch das Leben selbst in seinem inneren Mittelpunkte zu erfassen, verlieren sie sich in das phantastische Spiel einer eigensinnigen Liebe und parodiren damit ebenfalls sich selbst und ihre Lebenslage. Durch die Fürsten der Elfen endlich und deren Eingreifen in die Action erscheint jene höhere Macht repräsentirt, welche das Leben der Menschen an unsichtbaren Fäden leitet. Aber auch sie ist nicht gefasst in ihrer wahren Grösse, in ihrer schwer wiegenden Bedeutung und stillen, geheimnissvollen Wirksamkeit, sondern, gleichfalls ergriffen von dem allgemeinen Strudel des Humors, tritt sie in handgreiflichen körperlichen Gestalten hervor und zeigt sich nur als das muntere, neckende Spiel personificirter Naturkräfte, d. h. parodirt sich ebenfalls selbst, sofern sie gleichermassen der Willkür des Zufalls und ihrer eigenen Launenhaftigkeit unterworfen erscheint, wie dies in der Liebe Titania's zu dem eselsköpfigen Zettel klar hervortritt.«

Dem gebildeten Darsteller wird hieraus klar werden, dass es, wie Ulrici weiter sagt: »auf eine bloss komische Darstellung der

Liebe nicht abgesehen, dass sie nicht das eigentliche Thema der Dichtung ist; im Gegentheil zeigt die Action die ernste Seite der Liebesleidenschaft nur, um diesen Ernst zu parodiren, indem sie die Liebe selber als blosses Spielwerk, als blosse Illusion darstellt.« Und dieser Zug geht durchs ganze Stück hindurch, also auch durch die Scenen der Elfenwelt, bis in das Zwischenspiel der Clowns, wo durch Pyramus und Thisbe das tragische Pathos der Liebe ins Lächerliche herabgezogen und damit zugleich die im Stück selber spielende Liebesleidenschaft mit ihrer anscheinenden tragischen Gewichtigkeit parodirt wird. »Und wenn,« wie A. Schöll*) in seiner geistreichen Abhandlung über den Sommernachtstraum sagt, »Demetrius und Lysander sich über die Aufrichtigkeit, mit der diese treuherzigen Dilettanten bei ihrer Aufführung ihre Masken fallen lassen, lustig machen, so können wir nicht umhin, uns zu erinnern, dass sie selbst kurz zuvor im Walde nicht minder rasch aus ihren Rollen gefallen sind. Sie haben da eben so unberechtigt von Liebe declamirt, eben so ungefährlich ihre Degen gezogen und mit all ihrem Eifer, eben so wie hier die Acteurs, nur Anderen zum Gelächter gedient.«

Aber nicht bloss die Liebe, sondern auch alle anderen idealen Beziehungen und Bestrebungen des menschlichen Lebens werden im Stück parodirt, und das Schauspiel der Handwerker verspottet zuletzt die ganze dramatische Kunst, und parodirt so, wie Ulrici sagt, das parodirende Stück selbst.

Ich schliesse diese kurze Darlegung des Ulrici'schen**) und auch meines Standpunktes, indem ich allen Betheiligten, insbesondere den

---

*) Blätter für literarische Unterhaltung, Jahrgang 1844.

**) Von meinem verehrten Freunde, Professor Dr. H. Ulrici, dem ich das Manuscript gegenwärtigen Aufsatzes mittheilte, erhielt ich unterm 13. Februar 1870 eine Zuschrift, worin er constatirt, dass ich seine Auffassung vollkommen richtig in die Bühnensprache übersetzt, seinen Gedanken gleichsam Fleisch und Blut gegeben habe. Er fügt hinzu: »Nach Ihrer Darstellung der Sache fange ich an zu hoffen, dass es unseren Schauspielern doch nicht unmöglich sein dürfte, das Stück in dem von Ihnen dargelegten Sinn und Geiste zur Anschauung zu bringen; und wenn eine solche Aufführung gelänge, so ist es mir nicht zweifelhaft, dass sie auf ein gebildetes Publicum einen ganz anderen, tieferen Eindruck und Effect hervorbringen würde, als die bisherige Art der Darstellung, zumal wenn man zugleich Ihre Vorschläge zur besseren Inscenirung annähme.«

darstellenden Künstlern, die Lectüre jener geistreichen Abhandlung aufs Dringenste empfehle. Denn keiner der vielen Aesthetiker, die über den Sommernachtstraum geschrieben, hat es dem Schauspieler und dem Bühnenleiter so nahe gelegt, wie das Stück gespielt, wie jede einzelne Rolle in seinen Rahmen eingefügt werden müsse, als gerade Ulrici. In dem Worte »Parodie«*) liegt der Schlüssel für die einzig richtige und consequente Darstellung des Sommernachtstraums; nicht auf eine bloss »komische Darstellung der Liebe«, sondern auf eine »Parodie der Liebe« ist es abgesehen, am wenigsten aber auf eine Darstellung wahrer Liebe.

Jahre sind verstrichen, seit jene Abhandlung Ulrici's erschien, und spurlos ist sie an der Bühne vorübergegangen. Noch heute treiben sich die drei Paare in peinlicher, langweiliger Unbestimmtheit auf der Scene herum, sich selbst nicht genügend, bald Handlung und Rede ernsthaft nehmend und pathetisch die Töne wahrer Empfindung oder tiefer Leidenschaft anschlagend, bald wieder in farbloser Rede über die Stellen (soweit sie der gefällige Regisseur nicht schon gestrichen) weggleitend, die mit dieser Auffassung in unlösbarem Widerspruch stehen. Aus den Widersprüchen, in denen die Darsteller sich nicht zurechtzufinden wissen, geht dann schliesslich die vollkommenste Farblosigkeit der Darstellung und der Mangel jeglicher Charakterzeichnung hervor; das Publicum aber wird dabei weder gefesselt noch unterhalten und duldet die Langeweile der Haupthandlung bloss, weil die Elfentänze und die Rüpelspässe, die Scenerie und Musik dafür entschädigen. Der Regisseur hat auch gut sagen: »es müsse leicht weg gespielt und gesprochen werden;« mit diesem einfachen Recept kommt man nicht aus. Erst muss man wissen, in welchem Sinn überhaupt das Stück und seine Rollen aufzufassen ist; dann kommt das Uebrige von selbst.

Um das Stück in der hier dargelegten Auffassung wirksam geben zu können, ist allerdings zunächst eine dem Original sich ganz anschliessende, nur hier und da mit Vorsicht gekürzte Bearbeitung

---

*) Bei dem Wort Parodie braucht man ja nicht gleich an Offenbach's Orpheus in der Unterwelt zu denken; es handelt sich hier um eine feine, geistreiche, nicht burleske Parodie.

nothwendig;*) die bisher üblichen verschulden zum grossen Theil die unrichtige Auffassung der Haupthandlung. Man kehre unbefangen zum Original zurück; nur dann wird die Darstellung in das richtige Fahrwasser kommen.

Sei der Sommernachtstraum ein Gelegenheitsgedicht zur Hochzeit eines englischen Grossen und zweier seiner Angehörigen, sei er freie Phantasie des Dichters gewesen, soviel ergiebt sich bei unbefangener Würdigung von selbst, dass nichts in dem Stück ernsthaft gemeint ist, dass alle Handlungen und Verhältnisse darin parodirt, und dass alle Personen ohne Ausnahme, die Helden wie die Liebenden, die Feen wie die Rüpel, Träger dieser Parodie sind. In der Mitte zwischen den Elfen und Rüpeln hat eine ernsthafte Haupthandlung keinen Platz. Wenn dies aber zugestanden werden muss, nun dann gebe man auch dieser Haupthandlung bei ihrer Vorführung auf der Bühne das richtige Colorit und lasse sie nicht unbestimmt zwischen Ernst und Scherz einherschwanken, wie es bis jetzt geschieht. Alle Rollen müssen objectiv oder subjectiv komisch wirken, alle müssen mehr oder weniger, im Ganzen oder in einzelnen Stellen, chargirt werden. Freilich im Grade und Ausdruck sehr verschieden; vielleicht bietet kein zweites Stück dem Regisseur wie den Darstellern eine bessere Gelegenheit, auf die verschiedenartigste Weise komische Wirkungen hervorzubringen und die Mannigfaltigkeit ihrer Talente in dieser Richtung zu entfalten, als gerade der Sommernachtstraum.

Sehen wir uns im Lichte dieser Auffassung die einzelnen Rollen näher an, so duldet vorerst die *Theseus*-Rolle, was Declamation und Mimik betrifft, keine eigentliche Chargirung, da so manche schönen Worte, die ihm der Dichter (insbesondere A. V, Sc. 1) in den Mund legt, mit der Darstellung der Rolle vereinbar bleiben müssen. Die komische Wirkung wird sich schon einstellen, wenn wir nur den alten griechischen Heros als einen ehrsamen, leutseligen, verliebten, fürstlichen Bonhomme auftreten sehen; vom Griechen- und Heldenthum nichts als der blosse Name.

Eine wirkliche Chargirung verträgt dagegen die Amazonenkönigin *Hippolyta*. Hier ist der Gegensatz zwischen der klassischen

*) Eine solche habe ich in meiner publicirten Bühnenbearbeitung gegeben.

Reminiscenz und ihrem Auftreten im Lustspiel noch viel schlagender; zudem enthält die Dichtung vielfache Anhaltepunkte, welche direct auf eine objectiv komische Färbung der Rolle hindeuten. Die eifersüchtige Titania sagt spottend von ihr (A. II. Sc. 1) zu Oberon:

Die Amazone,
Die strotzende, hochaufgeschürzte Dame,
Dein Heldenliebchen!

Charakteristisch für sie ist ferner die offenkundige Blasirtheit beim Rüpelspiel (A. V, Sc. 1); dem leutseligen Theseus entgegen möchte sie das Spiel lieber gar nicht sehen. Sie langweilt sich fortwährend, während die Uebrigen lachen und scherzen. »Dies ist das einfältigste Zeug, das ich jemals hörte«, sagt sie zu Theseus.

Die beste und natürlichste komische Färbung erhalten aber die Rollen des Theseus und der Hippolyta, wenn man sie, wie es unstreitig Absicht des Dichters war und wie es ihrer thatenreichen Vergangenheit entspricht, als ein stark mittelalterliches, überreifes Liebespaar darstellt. Bei Hippolyta deuten schon vorstehende Worte Titania's auf jene körperliche Ueberfülle, die im Gefolge reiferer Lebensjahre aufzutreten pflegt.*) Theseus aber spricht stets in der Gemessenheit des reiferen Alters; er beauftragt Philostrat, »die junge Welt« Athens zu berufen, spottet (A. V, Sc. 1) über Verliebte u. s. w. Die gegenseitigen eifersüchtigen Vorwürfe Oberon's und Titania's (A. II, Sc. 1) bezüglich ihrer Liebe zu Hippolyta und Theseus erhalten hierdurch erst das offenbar beabsichtigte komische Colorit; so auch die Liebesungeduld des alternden Paares, die durch das ganze Stück hindurch geht.

Ganz abweichend muss sich die parodistische Tendenz in dem Thun und Treiben der beiden jugendlichen Liebespaare darstellen. Zunächst befreie sich jeder Darsteller von der vorgefassten Meinung, als habe er es hier mit Idealgestalten, mit tief und warm fühlenden, sittlich hoch stehenden Persönlichkeiten zu thun. Nichts von alledem. Alles ist hier nur die scherzhafte Parodie der Liebesleidenschaft; die einzelnen Personen haben keinen weiteren Gehalt, als die Träger dieses heiteren Scherzes zu sein, der übrigens vor

*) Das englische »bouncing« ist von Schlegel mit »strotzend« noch nicht einmal prägnant genug übersetzt; es bedeutet: fett, quatschelig.

der Grenze des Unschönen oder Zweideutigen streng Halt zu machen hat.

Hermia ist vor Allem der wahre Typus einer eigensinnigen, koketten, verzogenen, verliebten kleinen Katze. Lysander hat, nach des Vaters Schilderung, ihr Herz nicht durch das Gewicht einer bedeutenden Persönlichkeit, sondern ganz rite nach den Regeln moderner Courschneiderei erobert. Sie schwärmt überschwänglich für ihn, mit jenem Aufwand von Phrasen, welcher das Gegentheil tiefer, wahrer Empfindung bekundet. Es macht in der That einen höchst komischen Eindruck, wenn die Darstellerin der Rolle sich z. B. abmüht, dem Abschied von Lysander (A. I, Sc. 1):

Mein Lysander,
Ich schwör' es dir bei Amors stärkstem Bogen,
Bei seinem besten goldgespitzten Pfeil
Und bei der Unschuld von Cytherens Tauben;
Bei dem, was Seelen knüpft in Lieb und Glauben,
Bei jenem Feu'r, wo Dido einst verbrannt u. s. w.

die Töne tiefen Gefühls zu leihen, wo nur die affectirte Uebertreibung der Verliebtheit ihren Ausdruck finden soll, und der innere Widerspruch des phrasenreichen, pathetischen Schwurs mit der Unbedeutendheit dessen, was beschworen wird — »sie werde pünktlich zum Stelldichein kommen« — vom Dichter lediglich auf eine komische Wirkung berechnet sein kann. So wenig wie hier wahre Liebe, so wenig spielt auch die jungfräuliche Sittlichkeit eine Rolle, wenn Hermia (A. II, Sc. 2) die Attaque des galanten Lysander abschlägt und ihn »weiter weg rücken« heisst, als dieser bei dem Nachtlager im Zauberwald die Situation gern etwas ausnutzen möchte.

In dem Verhältniss zu ihrer Freundin *Helena* liegt wiederum eine köstliche Parodie jener schwärmerischen »Pensions-Freundschaften« junger Mädchen, die sich bis in alle Ewigkeit Treue schwören, um sofort bei dem ersten Conflict in Spinnenfeindschaft umzuschlagen. Aus dem Rahmen des Stücks herausgenommen würde gewiss Helena's reizende Schilderung ihrer Jugendfreundschaft den Eindruck wahrer Empfindung machen, wenn sie z. B. spricht von

Der Schwestertreu' Gelübde, jenen Stunden,
Wo wir den raschen Tritt der Zeit verwünscht,
Weil sie uns schied,

oder wenn sie fortfährt:

So wuchsen wir
Zusammen, einer Doppelkirsche gleich,
Zum Schein getrennt, doch in der Trennung eins,
Zwei holde Beeren, Einem Stiel entwachsen,
Dem Scheine nach zwei Körper, doch Ein Herz.*)

Unmittelbar darauf gerathen aber beide eifersüchtigen Dämchen derart in Streit, dass Helena sich hinter Lysander flüchten und Hermia körperlich zurückgehalten werden muss, um nicht ihre Nägel mit Helena's Augen in Berührung zu bringen; jetzt erinnert sich Letztere jener idealen Freundschaft nicht mehr, sondern sie ruft:

O, sie hat arge Tück' in ihrem Zorn;
Sie war 'ne böse Sieben in der Schule
Und ist entsetzlich wild, obschon so klein.

So schlägt die rührende Schilderung der Herzensfreundschaft zweier gleichgestimmter jugendlicher Gemüther unmittelbar in deren Parodie um und wird zum drastischen Ausdruck jener sentimentalen, aller tieferen Grundlagen entbehrenden Seelenverschmelzungen, mit denen junge Mädchen an der Schwelle des jungfräulichen Alters zu debütiren pflegen, und die dann schliesslich bei der ersten Prüfung, der sie ausgesetzt werden, Schiffbruch leiden, insbesondere vor der Eifersucht niemals Stand halten. So lange Hermia den Lysander, Helena den Demetrius liebt (A. I, Sc. 1), hält die zärtliche Freundschaft vor; wie beide bezauberte Liebhaber aber zu Helena übergehen (A. III, Sc. 2), hat es damit im Umsehn ein Ende.

Charakteristisch für Hermia ist auch der Mangel an Respect vor ihrem Vater, der ihren »eigensinnigen Trotz« beklagt, sowie die schnippischen Fragen und Antworten an den »Herzog« (A. I, Sc. 1), dessen Bedrohungen mit Tod oder ewiger Jungfräulichkeit sie offen-

*) In der Berliner Bearbeitung ward sowohl diese Schilderung der Jugendfreundschaft Hermia's und Helena's, als auch der grösste Theil des vorher citirten Schwurs der Hermia gestrichen, — eine Sünde, deren Urheberschaft sicherlich nicht bis auf Tieck selbst zurückzuführen ist. — Noch stärker war der Fehler der Dessauer Bearbeitung, welche nicht bloss jene Stellen, sondern sogar die zur Charakteristik absolut nothwendige Zankscene zwischen Hermia und Helena so gut als ganz beseitigte. Wie kann man vom Darsteller eine richtige Auffassung und Wiedergabe seiner Rolle verlangen, wenn gerade die Stellen, worin die individuelle Charakterisirung ihren entschiedensten Ausdruck findet, gestrichen werden? Ist da ein anderes als ein farbloses Spiel möglich?

bar sehr leicht nimmt, Beiden hinter dem Rücken ein Schnippchen schlagend.

Die *Helena*-Rolle bietet äusserlich einen reizenden Gegensatz zu Hermia, der nothwendig auch in dem Aeusseren der beiden Darstellerinnen den vom Dichter beabsichtigten Ausdruck finden muss. Hermia ist auffallend klein und äusserst empfindlich gegen die dahin gerichteten Spöttereien; Helena dagegen ist aufgeschossen wie eine »Bohnenstange«. Hermia haben wir uns schwarz von Haar und Augen (»Mohrenmädchen« nennt sie Lysander), Helena dagegen als blauäugige Blondine zu denken, die schmachtend dem sie verschmähenden Demetrius nachläuft, »andachtsvoll, ja mit Abgötterei für ihn schwärmend«, wie Lysander (A. I, Sc. 1) von ihr sagt. Hermia ist heftig, keck, unternehmend, Helena dagegen sentimental und mädchenhaft feig; sie verkriecht sich, als Hermia versuchen will, ob sie gar so klein sei, dass nicht ihre Nägel der »bunten Bohnenstange« an die Augen reichten, und mit den Worten:

Sind eure Hände hurtiger zum Raufen,
So hab' ich läng're Beine doch zum Laufen,

läuft Helena vor Hermia davon, nachdem die Liebhaber beide ehemalige Freundinnen, »die holden Beeren, einem Stiel entwachsen«, allein gelassen haben.

Im Uebrigen wiegt, vom moralischen Standpunkt aus, Helena kein Loth schwerer als Hermia; auf tieferen sittlichen Fonds machen viele von Shakespeare's Lustspiel-Figuren überhaupt keinen Anspruch,*) am wenigsten in diesem lediglich dem phantastischen Humor gewidmeten Drama. Die Darstellerinnen mögen sich also nicht unfruchtbarer Weise abmühen, aus Helena und Hermia zwei tief und innig liebende Jungfrauengestalten machen zu wollen; das ist unmöglich und wirkt nur langweilig.

Die Rollen des *Lysander* und *Demetrius* lassen eine gleich starke antithetische Färbung, wie die beiden Mädchenrollen, nicht zu, wiewohl zwei gewandte Darsteller schon eine individuelle Verschiedenheit hineinzutragen wissen werden. Der flatterhafte Demetrius, dessen Herz sich zuerst »in tausend Schwüren« der sentimentalen Helena ergoss, ist von den Reizen der piquanten, koketten Hermia

---

*) Den Kaufmann von Venedig betrachte ich nicht als ein Lustspiel, sondern als Schauspiel.

gefesselt worden, die aber nichts von dem schmachtenden Schäfer wissen will. Weniger selbstvertrauend als Lysander, versichert er sich vor Allem der Zustimmung des Vaters, dessen Wille aber bei dem Trotzkopf Hermia nicht allzu schwer wiegt, ebensowenig wie die Drohungen des Theseus. Der kecke Lysander weiss Hermia besser zu nehmen; er hat ihr Herz regelrecht erobert und spottet der väterlichen Zustimmung eher, als dass er sich darum bewirbt. Er beschliesst sofort mit Hermia durchzugehen; als die Verbindung sich nicht auf ordnungsmässige Weise vollziehen lässt. Durch Puck bezaubert, kehrt sich dann das Spiel um, und beide Liebhaber umwerben die Helena, bis endlich von Lysander's Auge der Zauber wieder weggenommen wird und er zu Hermia zurückkehrt, während Demetrius sich, unter der Fortwirkung des Zaubers, mit Helena verbindet, damit, wie Puck sagt, »jeder Topf seinen Deckel findet.«

Gewandte Liebhaber werden hiernach schon wissen, wie sie beide Rollen verschieden zu gestalten haben (Lysander mehr keck, Demetrius mehr schwärmerisch) und wie in allen Scenen die parodistische Färbung individuell verschieden hervorzutreten hat. Bei den Liebesbewerbungen ist eine gespreizte, schmachtende, affectirte Uebertreibung, bei den gegenseitigen Herausforderungen eine bramarbasirende Muth-Verschwendung besonders herauszukehren. Die Zankscenen sind mehr im Ton leichtaufbrausender Heftigkeit oder scherzhafter Gereiztheit zu halten, insbesondere in den Stellen, wo Demetrius die ihn mit ihrer Liebe verfolgende Helena (A. II, Sc. 1) und Lysander die Hermia (A. III, Sc. 2) von sich wegweisen; hier passt nur ein ärgerlicher Ton, etwa wie man Kindern droht und sie einzuschüchtern oder wegzujagen sucht. Kurz, es kann sich bei den Liebespaaren weder um eine objectiv komische Färbung, noch um eine durchgehende Chargirung ihrer Rollen handeln; wohl aber giebt es hundert kleine Züge in Ton, Gebährden, Haltung u. s. w., um es dem Zuschauer stets zum Bewusstsein zu bringen, dass hier keine ernsthaften Vorgänge und Leidenschaften im Spiele, und dass die Darsteller sich selbst der parodistischen Tendenz ihres Thuns und Treibens bewusst sind. Eine heitere ironisirende Selbstverspottung, das ist die Sphäre, in der sie sich zu bewegen haben.

Eine köstliche Charge ist der polternde Vater der Hermia, *Egeus*. Hier dürfen die Farben stark aufgetragen werden. Offenbar

macht sich auch Theseus (A. I, Sc. 1) nur über ihn lustig, wenn er der Hermia sagt:

Der Vater sollte wie ein Gott euch sein,
Der euren Reiz gebildet; ja wie einer,
Dem ihr nur seid wie ein Gepräg' in Wachs,
Von seiner Hand gedrückt u. s. w.

Den Anrufungen des Egeus, »seine Tochter, wenn sie den Demetrius nicht zum Manne nähme, mit dem Tode zu bestrafen,« entspricht Theseus offenbar (wie auch schon Feodor Wehl bemerkt) nur in scherzhafter Weise. Und zum Schluss macht er nicht viel Federlesens mit ihm (A. IV, Sc. 1):

Ihr, Egeus, müsst euch meinem Willen fügen.

Damit ist die Sache abgemacht; der Widerstand des Vaters gegen seiner Tochter Verlobung mit Lysander wird nicht weiter beachtet, ihm gar nicht einmal mehr das Wort vergönnt.

Aus der kleinen Rolle des *Philostrat*, dem ins Griechische übersetzten Master of the Revels, lässt sich ebenfalls ein hübsches komisches Genrebild zurechtmachen.

Die komische und parodistische Tendenz der Haupthandlung kann und muss durch die Kleidung wirksam unterstützt werden. Gervinus hat vollkommen Recht, wenn er in Bezug auf die übliche Darstellungsweise fragt, wie Theseus und Hippolyta in den Ritterstaat der spanischen Mantel- und Degenkomödie, wie eine Garde Schweizertrabanten nach Athen käme? Indem Shakespeare die grossen Namen und Erinnerungen der alten Heroenzeit um das Gerüste eines modernen englischen Lustspiels hing, folgt mit Nothwendigkeit daraus, wie diese komische Verschmelzung der Alt- und Neuzeit, des Hellenen- und Brittenthums, auch in der komischen Verschmelzung der Trachten, ihren äusseren Ausdruck finden muss. Man denke sich z. B., was aus der Hippolyta für eine köstliche Figur zu machen ist, wenn man die altgriechische und die moderne Amazonentracht mit einander verbindet. Die oben citirte Stelle, wo Titania über Hippolyta spottet (»die strotzende, hochaufgeschürzte*) Dame«) zielt ganz deutlich auf deren Kleidung hin.

*) Das englische »buskined« bedeutet eigentlich »Halbstiefel tragend«. Jedenfalls enthält der Vers eine spöttische Anspielung sowohl auf ihre überstarke Körperfülle, als ihre Tracht.

Uebertreibungen à la Offenbach's »Orpheus in der Unterwelt«, würden allerdings hier nicht am Platze sein; es muss auf die Lachmuskeln des gebildeten Publicums, nicht der Gallerie, speculirt werden, welche letztere ohnedies in den Rüpelspielen ihre reichliche Befriedigung findet. Ich würde für alle Rollen das altgriechische Costüm zu Grunde legen, dasselbe aber durch kleine, drastische und bei jeder Rolle verschieden gewählte Zuthaten modernster Färbung parodiren.

Ich hoffe meine Ansichten so klar dargelegt zu haben, dass manchem rechtgläubigen, der bisherigen Bühnentradition huldigenden Bühnenleiter die Haare förmlich zu Berg stehen werden, ob dieser frivolen Behandlung einer so »ätherischen Dichtung des unsterblichen Shakespeare«. Wenn man doch nur diesen übermässigen Respect vor allen Shakespeare'schen Lustspielen zu Hause lassen wollte! Auf feine und geistreiche, mitunter auch auf recht derbe Weise das Publicum amüsiren, nicht klassisch langweilen (wie dies die bisherige Darstellung der Haupthandlung im Sommernachtstraum thut),*) das war der Zweck der Shakespeare'schen Komödie. »Wir würden gewiss in Shakespeare'schen Lustspielen oft besser spielen, wenn wir gar nicht wüssten, dass sie von Shakespeare wären,« sagte die liebenswürdige Darstellerin der Hermia (Fräulein Clara Meyer) nach der oben erwähnten Vorstellung in Dessau. Diese Bemerkung trifft den Nagel auf den Kopf. Keinem Bühnenleiter wird es übrigens entgehen, dass eine Darstellung nach meiner Auffassung leichter zu geben und zu besetzen ist, als nach der bisherigen.

Ich habe mich im Vorstehenden nur mit der Haupthandlung befasst, weil sich hierin vorzugsweise die falsche Auffassung festgesetzt hat. Wer der meinigen beipflichtet, wird einsehen, wie sich dadurch die bisher so langweilige Haupthandlung zu einem urkomischen Lustspiel umgestaltet. Acht undankbare Rollen der Haupthandlung werden in eben so viele dankbare verwandelt. Aber auch bei den Oberon- und Titania-Scenen beachte man Ulrici's

---

*) H. Laube nennt in seinem »Burgtheater« S. 271 die zwei sich kreuzenden Liebespaare recht »insipid«, will höfflich sagen »unerspriesslich«, will gröblich sagen »langweilig«. Er habe ihnen denn auch bei jeder Vorstellung wieder einen Korb voll Worte abnehmen müssen und für jeden solchen Raub seien die Schauspieler dankbar gewesen. — Für die bisher übliche falsche Auffassung unterschreibe ich dies Wort für Wort.

Worte wohl; dass es sich hier ebenfalls nicht um eine treue Darstellung der Feen- und Elfenwelt, sondern um eine geistreiche Parodie derselben handelt. Mit Recht rügt Gervinus hierbei das Hereinziehen der modernen Tänzertrachten und Balletmanieren, die möglichst fern gehalten werden sollten. Vor Allem hat man dem alten englischen National-Kobold *Puck* (Robin Goodfellow) am grausamsten mitgespielt; ihn durch eine gezierte Schauspielerin in Balleteusen-Tracht darzustellen, ist geradezu Unsinn. Es muss hier eine phantastische dunkle Kobold-Tracht als Gegensatz gegen die lichten Elfengestalten gewählt, und die Rolle jedenfalls einer kleinen, behenden Person*) gegeben werden, vielleicht, wie zu Shakespeare's Zeiten, einem aufgeweckten Knaben, die sich oft erstaunlich leicht zu solchen Rollen abrichten lassen. Charles Kean liess auf dem Princess-Theater den Puck mit grossem Erfolg durch ein kleines schelmisches zehnjähriges Mädchen geben, in dunkelrothbraunem Kleid mit blutrothem Moos und Flechten garnirt. Ob, nach Gervinus' Meinung, der Oberon durchaus nicht durch eine Dame dargestellt werden darf, lasse ich dahingestellt sein; ich meinerseits würde auch die Besetzung durch einen jungen Mann vorziehen, wennn auch gerade nicht nothwendig mit vollem Bart, wie Gervinus meint.

Noch einige Worte über die berühmte Mendelssohn'sche Musikbegleitung, die selbstverständlich beizubehalten ist. Nur möchte ich rathen, die Begleitung zu den Dialogen der Liebespaare in den Waldscenen wegzulassen;**) in diesem Punkt, allerdings nur in diesem, trifft Gervinus' gegen die ganze Musikbegleitung gerichteter Einwand zu, dass sie den raschen Gang der Handlung unzeitig aufhalte.

Was schliesslich die Scenirung und die Ausstattung überhaupt betrifft, so wird dafür auf dem Dessauer Hoftheater Besseres ge-

*) 1894. Auf meinen Rath übertrug seiner Zeit Herr von Hülsen diese Rolle an Fräulein Conrad; sie dürfte, seit Charlotte von Hagn, die Beste Puck-Darstellerin in Deutschland sein.

**) Es ist die Stelle Nr. 6 der Partitur vom Allegro molto bis zum Schluss der Nummer; sie ist ohnedies stets das Kreuz der Kapellmeister, da sich hierbei in der Praxis das richtige Einsetzen und Aushalten Seitens der Darsteller gar nicht erreichen lässt, Musik und Recitation sich vielmehr gegenseitig stören.

leistet, als auf vielen der grössten Bühnen Deutschlands. Dennoch stehen auch diese Darstellungen an Pracht und Geschmack weit hinter dem zurück, was z. B. Kean in seinen Revivals leistete, und bezüglich dessen ich jedem Regisseur das Studium der Fontane-schen*) Abhandlung über die Aufführungen des Sommernachtstraums auf dem Princess-Theater in London empfehle. Auch Tieck hat, wie man aus der vorerwähnten Wehl'schen Beschreibung der ersten Aufführung ersieht, das Stück viel geschmackvoller und seinem duftigen, phantastischen Charakter entsprechender zu sceniren gewusst, als sich seitdem die Praxis auf vielen deutschen Bühnen festgesetzt, oder vielmehr festgefahren hat. Wenn es irgend ein Shakespeare'sches Stück giebt, an dem die moderne Scenirungskunst ihr Meisterstück machen sollte, so ist es der Sommernachtstraum; demnächst der Sturm**).

Für den ersten Act empfehle ich (wie bei Kean) eine Decoration, die ein prächtiges Panorama des alten Athen darstellt. Für die drei folgenden Acte, die, nach der ganz zweckmässigen Tieck-schen Einrichtung, ohne Unterbrechung durch den Fall des Vorhanges, im Zauberwald spielen, möchte ich folgende Vermittelung der Kean'schen und der in Deutschland üblichen Einrichtungen vorschlagen. Die vordere Hälfte der Bühne, etwa bis zur dritten oder vierten Coulisse, stellt ein waldiges Felsthal vor; jedoch dürfen die steilen waldigen Abhänge zu beiden Seiten nicht weit aus den Coulissen hervortreten. In dieser vorderen Abtheilung spielen vornehmlich die Scenen der Liebespaare, der Rüpel, Oberon's und Puck's u. s. w. Die Zu- und Abgänge sind bald links und rechts durch die erste Coulisse, bald über die Felswände zu beiden Seiten. Gegen die Mitte der Bühne verengt sich das Thal etwas und gestaltet sich durch ein mächtiges, oben überliegendes Felsstück, zu einem gewaltigen Felsthor, etwa von der Formation des Prebischthors in der sächsischen Schweiz. Durch dieses Felsenthor hindurch (dessen Oeffnung etwa drei Viertel der Breite und Höhe der Bühne behalten muss) blickt man in die hintere Hälfte des möglichst tiefen Bühnenraumes,

---

*) Th. Fontane, Studien und Briefe über Londoner Theater, Kunst und Presse. Stuttgart 1860. S. 48 ff. Die betreffenden scenischen Weisungen sind in der Einleitung zu meiner Bühnenbearbeitung wörtlich abgedruckt; sie sind höchst beachtenswerth.

**) 1894. In Bezug auf beide Stücke leistet gegenwärtig das Kgl. Schauspielhaus in Berlin das Höchste und Beste.

welche eine Waldwiese darstellt, im tiefsten Hintergrund (Schlussprospect) durch eine bewaldete Felswand geschlossen, in der, etwas erhöht, die Grotte mit dem Lager Titania's sichtbar wird. Diese Waldwiese, mit Bäumen und Gesträuchen eingefasst, durch welche der Zuschauer hindurchsieht, ist der Tummelplatz der Titania und ihres Elfen-Gefolges, insbesondere während der Tänze. In der Mitte steht ein phantastisch geformter Baum, auf dessen Aesten sich kleine Elfen wiegen, als Mittelpunkt der Tanzgruppirungen. Kleine Mädchen können dabei vortheilhaft verwandt werden; Tieck hat (wie mir Herr v. Friesen aus seinen Erinnerungen mittheilte) ursprünglich beabsichtigt, die Elfen überhaupt nur durch Kinder darzustellen. Während der Vordertheil der Bühne bis zu dem abschliessenden Felsenthor dunkel gehalten wird, erglänzt die Waldwiese, so lange dort die Elfen tanzen oder Titania sichtbar bleiben soll, in elektrischem Mondlicht oder phantastisch wechselnder Beleuchtung.

Den letzten Act möchte ich in einen Saal (nicht Palasthof) verlegt sehen, die vornehmen Zuschauer auf einer Gallerie oder einem Ausbau im Hintergrund, wozu zwei Treppen hinaufführen, die Uebrigen auf erhöhten Estraden zu beiden Seiten sitzend oder stehend. Wenn auch die vornehme Gesellschaft dem Rüpelspiel nur selten die Ehre eines beifälligen Gelächters zu Theil werden lässt, so müssen doch das unten im Saal zu beiden Seiten gruppirte zahlreiche Gefolge und die Dienerschaft desto lauter und rückhaltloser lachen und jubeln. Das Rüpelspiel vor den Herrschaften allein abzuspielen, halte ich für ganz verkehrt. Die Rüpel treten durch eine Thür in der Mitte ein, unter der Doppeltreppe, die zu der Gallerie führt, auf der die Herrschaften Platz genommen haben.

Als Schluss empfehle ich einen Umzug der segnenden Feen durch das hochzeitliche Haus nach Kean's Arrangement (siehe das Nähere bei Fontane), unter Herstellung der Reden Puck's, Oberon's und Titania's nach dem Original. Eine blendend erleuchtete Gruppe der um Oberon und Titania geschaarten Elfen könnte dann ein schönes Schluss-Tableau bilden, während Puck die Abschiedsworte spricht.

Nach all dem kann ich nur glauben, dass der Sommernachtstraum, richtig aufgefasst und mit Liebe durchgeführt, einen Bühnenerfolg zu erringen vermag, wofür der bisher selbst auf der besten Bühne Deutschlands erreichte kaum einen Vergleich bietet.

Die Zechbrüder und Trunkenen in Shakespeare's Dramen.

Die Unerschöpflichkeit Shakespeare's im Erfinden und Zeichnen von Charakteren tritt am glänzendsten hervor, wenn man den Weg meines leider zu früh verstorbenen verehrten Freundes Dr. Thümmel beschreitet, und ganze Kategorien gleichartiger Charakterbilder zuerst kritisch zusammenfasst, dann aber in ihre individuellen Bestandtheile auflöst. Thümmel's Aufsätze im Jahrbuch über Shakespeare's Clowns und Narren, über seine Greise und Liebhaber, sowie über den *miles gloriosus*, sind Cabinetsstücke der vergleichenden Kritik.

In gewisser Beziehung beschreiten die folgenden Zeilen einen ähnlichen Weg. Es ist allerdings keine Gruppe gleichartiger oder verwandter Charakterbilder, die sie zu zeichnen unternehmen. Im Gegentheil: Shakespeare's Zechbrüder und Trunkene umfassen die Repräsentanten aller denkbaren Gegensätze des Charakters, der Gesinnung, Bildung, Lebensstellung. Nur ein äusseres negatives Band vereinigt sie zu einer Gruppe, — die Gemeinsamkeit derselben Schwäche. Bei den Einzelnen aber ist der Grad, in welchem sie dieser Schwäche unterliegen, von einer einmaligen Verirrung bis zum habituellen Laster des Trunkes, ebenso verschieden, wie die Wirkung, welche dieselbe Verirrung auf die einzelnen Charaktere, je nach ihrer verschiedenen ethischen oder intellectuellen Veranlagung ausübt.

An Shakespeare ist so viel im Gebiet autobiographischer Deutung gesündigt worden, dass man in dieser Beziehung sehr vorsichtig sein soll. Allein aus seinen Trinkscenen leuchtet ein solches gemüthliches Behagen, aus seinen charakteristischen Schilderungen der verschiedenen Stadien und Aeusserungen der Trunkenheit eine so feine, vielseitige Beobachtung hervor, dass Jeder, der selbst den Freuden des Bechers hold ist, den »fröhlichen Zecher« in Shakespeare nicht verkennen kann. Auf diesem Gebiete reicht selbst die tiefste Kenntniss der menschlichen Natur, reicht die Intuition des Genies nicht aus; hier will selbst erfahren, selbst beobachtet sein.

Einen Hamlet, Othello, Macbeth kann ein Dichter erfinden, einen Stephano, Bardolph, Tobias, Stille u. s. w. aber nur der Wirklichkeit entnehmen. Nur die eigene Beobachtung kann der Trunkenheit, wie dem Zecherleben, ihre charakteristischen Momente ablauschen. Denn die Wirkung des Weines auf die verschiedenen Charaktere ist im Voraus unberechenbar; sie spottet jeder Regel und bewegt sich in den ergötzlichsten Gegensätzen, die vielleicht nur eine gemeinsame Schranke haben, dass der Wein nämlich nichts erfindet, sondern nur ausplaudert, dass er nur weckt und zur Erscheinung bringt, was in seinen Keimen oder Ueberresten im Individuum vorhanden ist, im nüchternen Zustand aber schlummert. Der Wein entzieht dem Menschen die Selbstbeherrschung und lähmt die Reflection; Leidenschaften, Neigungen oder Idiosynkrasien, durch Cultur, Angewöhnung, oder äusseren Zwang gebändigt, die Geistesbeschränktheit durch Formen übertüncht, verschollene Erinnerungen u. s. w., — all dieses tritt im Trunk an die Oberfläche und rechtfertigt in solchem Sinne das Sprichwort: In vino veritas! So bieten auch die Trunkenheitsscenen dem Menschenkenner Gelegenheit zu interessanten Studien, die sich ein Shakespeare nicht entgehen liess. Er hat uns in der That von Caliban bis zum Lepidus, von Pistol bis Stille, von Bardolph bis zum Cassio u. s. w. eine Mannigfaltigkeit von Scenen und Aeusserungen der Weinlaune und Trunkenheit vorgeführt, wie vor ihm kein zweiter Dichter.

Lassen wir nunmehr diese Gestalten gruppenweise an uns vorüber ziehen, oder vielmehr wanken.*) Den Reigen eröffnet billig das trunkene Kleeblatt im Sturm, auf Prospero's Zauberinsel. Im Caliban zunächst hat der Dichter nicht bloss ein menschliches Individuum auf der tiefsten Stufe der Gemeinheit und Schlechtigkeit zeichnen wollen, sondern er ist die ins Dämonische gesteigerte Personification alles unedlen Grundstoffs der menschlichen Natur, — die Personification des bösen Willens, wie Ulrici sagt. Der Sohn einer Hexe, betrachtet er sich als den legitimen Herrscher der Zauberinsel, seinen Herrn Prospero als Usurpator; daher sein unauslöschlicher Hass, den er offen zur Schau trägt. Seine Unfähigkeit

*) Die Einleitungen zu meiner Bühnen- und Familienausgabe von W. Shakespeare's dramatischen Werken (Weimar bei Huschke) enthalten die ausführlichere Charakteristik aller dieser Rollen, bei denen hier nur das Moment der Trunkenheit besonders hervorgehoben wird.

sich zu verstellen, ist aber nicht der Ausfluss eines männlichen Charakters, sondern wilder, viehischer Rohheit. Dieses Mittelding zwischen Mensch und Dämon, dieses rohe Naturkind kommt nun zufällig in Berührung mit dem Kellner Stephano, der sich auf einem Fass Wein aus dem Schiffbruche gerettet hat, und in trunkenem Uebermuth dem seltsamen Ungeheuer Caliban, halb zwangsweise, Sect in das Maul giesst. Die Wirkung ist zündend. Caliban hält den Sect nicht für ein irdisches Getränk; der Geber desselben erscheint ihm vom Himmel gekommen, ein Gott, dem er die Schuhe lecken, zu dessen Knecht er sich einschwören will. Der Wein erhebt ihn in eine ganz neue, bisher ungekannte Gefühlssphäre; der erste Rausch macht Epoche in seinem ganzen Seelenleben. Mit der steigenden Trunkenheit steigert sich aber nur seine Gemeinheit und Schlechtigkeit; er will Stephano verführen, seinen Herrn Prospero im Schlafe zu ermorden und seine Tochter zu entehren, was er in den ekelhaftesten Bildern ausmalt. Als Stephano auf den Plan eingeht, verfällt er in die tollste, wildeste Lustigkeit; der Betrunkene muss singen. Das Terzett »Neckt sie und zeckt sie, und zeckt sie und neckt sie« ist insbesondere der ergötzlichste und tollste Ausdruck ihres Säuferjubels, — eine drastische Illustration zu Goethe's: »Uns ist ganz kannibalisch wohl, als wie fünfhundert Säuen.«

Gleich schwer betrunken, und doch der vollendetste Gegensatz zu Caliban, ist der Kellner Stephano, ein alter Berufs- und Gewohnheitssäufer, nicht ohne humoristische Anlage, wenn auch von der niedrigsten Art. Wie Caliban zum erstenmal in seinem Leben die Wirkung des Weingenusses spürt, so ist die Trunkenheit bei Stephano der normale Zustand. Nicht berechnende Schlechtigkeit, sondern mehr der naive Uebermuth des Säufers, lassen ihn auf Caliban's Plan, Prospero zu ermorden und sich an dessen Stelle zum Herrn der Insel zu machen, eingehen; sein Humor gefällt sich darin im Voraus gegen Caliban und Trinculo König zu spielen, deren Huldigungen entgegen zu nehmen und überhaupt seinen trunkenen Herrscher-Phantasien freien Lauf zu lassen. Als der Mordplan später thatsächlich zur Ausführung gelangen soll, verdrängt ihn das niedrige Diebsgelüst nach ein paar glänzenden Kleidern vollständig aus seinen Gedanken. Stephano ist von Natur ziemlich herzhaft und im Trunk übermüthig; doppelt ergötzlich wirkt aber die Episode, wo in der unsichtbar ausgeführten Musik Ariels das

Uebernatürliche an ihn herantritt, und dem abergläubischen trunkenen Poltron sehr ängstlich zu Muth wird.

Der Dritte in diesem Kleeblatte ist der Spassmacher Trinculo. Die Clowns bei Shakespeare lieben in der Regel den Wein. Stephano's Zureden bringt Trinculo bald in den Zustand lallender Trunkenheit, in welcher er, gleich Stephano, seinen schalen Witz an dem »besoffenen Ungeheuer« auslässt. Caliban aber, dem der kräftige Weinspender Stephano imponirt, lässt sich die Neckereien des schwächlichen Narren nicht gefallen, sondern hetzt Stephano auf denselben und verschafft ihm, unter Mitwirkung Ariel's, eine tüchtige Tracht Prügel. Es ist eins der ergötzlichsten Symptome der Trunkenheit bei solchen schwachen Naturen, dass sie bei Beleidigungen nicht aufbrausen, zornig werden, sondern sentimental und weinerlich (das »besoffene Elend«) zu Kreuz kriechen. So zeigt sich Trinculo, als ihn Stephano durchprügelt und wie einen Hund bei Seite schickt; er »zieht sich ohne Widerworte schmollend und klagend zurück und ist später herzlich froh, als er wieder herbeigerufen und zu Gnaden aufgenommen wird. Die geheimnissvolle Musik Ariels lässt Trinculo zu schlotternder Feigheit herabsinken; der Trunk potenzirt seine abergläubische Schwäche.

Dieses seltsame Trio des rohen Halbwilden, des humoristischen Gewohnheits- und des schwächlichen Gelegenheits-Säufers führt nun in seinem Ensemble eine der tollsten und ergötzlichsten Trunkenheits-Scenen auf, welche die Bühne kennt. So niedrig die Kultursphäre ist, in welcher sich das Kleeblatt bewegt, so kommt doch diese Scene, wenn gut dargestellt, den übrigen berühmten Trinkscenen unseres Dichters, namentlich in »Was ihr wollt« und »Auf der Galeere des Pompejus«, an drastischer Wirkung vollkommen gleich, während sie an Originalität dieselben noch übertrifft, ja in der ganzen Literatur nicht ihres Gleichen hat. Besonders originell ist auch der Abschluss der Trunkenheitsepisode, wie die von Ariel herumgehetzten Säufer schliesslich, katzenjämmerlich und entnüchtert, zu Kreuz kriechen und Caliban sich selbst einen dreifachen Esel nennt, den Säufer für einen Gott gehalten und den dummen Narren angebetet zu haben.

Bestimmen auf diesem Gebiet die Niedrigkeit und Gemeinheit den Rang und die Reihenfolge, so folgt auf Caliban unstreitig der in perennirender Trunkenheit bereits neun Jahre lang seine Hinrichtung erwartende Zigeuner Bernardino in »Maass für Maass«.

»Ein Mensch«, wie der Schliesser sagt, »dem der Tod nicht fürchterlicher vorkommt, als ein Weinrausch; sorglos, unbekümmert, furchtlos vor Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft; ohne Scheu vor dem Tod und ein ruchloser Mörder.« Die eigenthümliche Hausordnung des Wiener Gefängnisses gestattet ihm, sich täglich, oft mehrmals, zu berauschen; mitunter ist er mehrere Tage hintereinander betrunken. Er schläft gerade seinen Rausch aus, als er die Aufforderung erhält, sich zu seiner sofortigen Hinrichtung vorzubereiten. »Ihr Schurke«, sagt er zum Boten, »ich habe die ganze Nacht durchgesoffen; es ist mir ungelegen. Ich thu' es nicht, dass ich mich heute hinrichten lasse.« Dieser unbussfertige Galgenhumor rettet ihm übrigens das Leben; der weichherzige Herzog will ihn nicht betrunken und unbussfertig ins Jenseits schicken und begnadigt ihn daher, damit er sich bessere. Ueber den Erfolg meldet der Dichter nichts; es sind also Zweifel erlaubt.

Die Originalität dieses Säufergemäldes hilft einigermassen über den widrigen Eindruck hinweg, den solche Bestialität hinterlässt. Sie kommt dem Kesselflicker Schlau, in dem Vorspiel zu »der Widerspenstigen Zähmung«, weniger zu gut. Er hat sich schmachvoll betrunken und weigert sich, mit brutalem Kesselflickerwitz, zu zahlen. Die keifende Wirthin will eben den Gerichtsdiener holen lassen, als der »Lord« auftritt, den inzwischen eingeschlafenen Trunkenbold erblickt, und sich, mit Hülfe einer Schauspielertruppe, den Scherz mit ihm erlaubt (das Sujet zum »verwunschenen Prinzen«) den Erwachenden glauben zu machen, er sei ein mächtiger Lord. Das Durchbrechen der niederen plebejischen Neigungen seines Vorlebens, durch die ihm aufgebundene Verwandlung in einen vornehmen Herrn, wirkt sehr ergötzlich; im Uebrigen ist die Trunkenheit hier weniger subjectiv charakterisirt, als vielmehr der sinnlose Zustand, in welchen sie versetzt, zum Ausgangspunkt eines Scherzes gemacht. Schlau ist eben ein gemeiner betrunkener Kesselflicker, wie man sie zu Shakespeare's Zeiten wohl gerade so häufig auf der Landstrasse oder in der Gosse antraf, wie noch heutigen Tags, — er ist das Urbild des betrunkenen Lümmels.

Von diesen Bildern der Gemeinheit, in welchen der rohe Grundstoff der Naturen, durch den Trunk aufgerührt, in gesteigertem Grade in die Erscheinung tritt, steigen wir jetzt in die höhere Sphäre der Zechbrüder, in die Region des Kneiplebens empor. Vor der gemeinen

Trunkenheit hegt die kerngesunde Natur Shakespeare's einen tiefen Abscheu, welchen er drastisch in den Ausrufungen bekundet, die er dem »Lord« in den Mund legt, als er den schlafenden, schwer betrunkenen Kesselflicker Schlau erblickt:

> O scheusslich Thier! da liegt er wie ein Schwein!
> Graunvoller Tod, wie ekel ist Dein Abbild!

Auch die Völlerei, die nur dem rohen Sinnesrausch, dem materiellen Genuss huldigt, verurtheilt er in den Worten, mit denen Hamlet seinen Stiefvater und dessen rohe Umgebung geisselt:

> Diess schwindelköpf'ge Zechen macht verrufen
> Bei andern Völkern uns in Ost und West;
> Man heisst uns Säufer, hängt an unsre Namen
> Ein schmutzig Beiwort.

Ebenso herber Worte bedient sich der reuige Cassio über den Zustand wirklicher Trunkenheit.

Allein bei den Scenen des eigentlichen Kneiplebens, wo der Wein Witz, Laune und Humor entfesselt, weilt unser Dichter offenbar mit einem gewissen Behagen und beurtheilt diese menschliche Schwäche milde.

Wir besprechen hiernach zuerst das vom Dichter nach Illyrien verlegte lustige Kleeblatt in »Was ihr wollt«, bestehend aus den Landjunkern Tobias Rülp und Christoph Bleichenwang und dem Narren Fest. Tobias Rülp, der seine verwandschaftliche Stellung in Olivia's Hause und die Dummheit Christoph Bleichenwang's arg missbraucht, um, selbst arm, sein schwelgerisches Leben vollführen zu können, ist offenbar das Portrait eines kleinen Landedelmannes, eines Krautjunkers aus Shakespeare's Zeit. Er betrinkt sich, wie es die Umstände erlauben oder nicht erlauben, zu jeder Tageszeit und in jedem Grade. Was ihn jedoch bei uns über Wasser hält, und nicht in die Kategorie der gemeinen Säufer sinken lässt, das ist der unverwüstliche Humor, den der Wein in ihm erzeugt. Er behauptet, dass er sich nur auf die Gesundheit seiner Nichte betrinke, ist immer guter Laune, immer aufgelegt zu Spässen, Scherzen, Neckereien und nebenbei in die schelmische Zofe Maria verliebt, die ihn vom Trunk zu heilen und zu heirathen trachtet. Als Wetzstein seines Humors schleppt er den reichen aber einfältigen Junker Christoph Bleichenwang mit sich herum, dessen Geistesschwäche sich durch den Weingenuss zu hochkomischer Wirkung entfaltet. Er ist ganz dazu gemacht, dem Witz zur Zielscheibe zu dienen und sich von

Tobias gemüthlich hänseln und zugleich rupfen zu lassen. Christoph wird im Trunk immer einfältiger und alberner; nur im Katzenjammer kommen ihm von Zeit zu Zeit gesundere Gedanken über die Hoffnungslosigkeit seiner Bewerbung um Olivia, die aber Tobias bald wieder bei neuen Gelagen einzulullen weiss. Die subjective und objective Komik des Trunks sind in Tobias und Christoph geradezu meisterhaft dargestellt.

Der Dritte in diesem durstigen Bunde ist der Narr Fest. Wir hören, dass ihn Olivia seiner Neigung zum Trinken halber fortjagen will. Die beiden Junker betrachten ihn halb als untergeordneten Diener, der mit seinem Gesang ergötzen muss, halb als ebenbürtigen Trinkcumpan; der Trunk nivellirt ja die gesellschaftlichen Stellungen. Der Narr kann offenbar sehr viel vertragen; er erscheint äusserlich nie ganz betrunken, beherrscht stets die Situation und weiss auch im Trunk seine Stellung zu den gesellig höher stehenden Trinkbrüdern sehr tactvoll zu Nutzen seiner Kehle und seines Geldbeutels zu verwerthen.

Von fast unerreichbar hochkomischer Wirkung ist das von Malvolio unterbrochene nächtliche Trinkgelage dieses lustigen Trios, mit seinen zwerchfellerschütternden Gesängen und der burschikosen Unverschämtheit des Tobias gegen den pedantischen Haushofmeister, der Ordnung im Hause halten will. Die Neigung aller Zechbrüder zum Gesang betont Shakespeare in dieser Scene ganz besonders; das Trunkenheits-Terzett ist von zwerchfellerschütternder Wirkung.

Zum Schluss des Ganzen erscheint Tobias, von Sebastion verwundet und total betrunken. Maria hat ihr Ziel erreicht und ihn geheirathet; allein ihre Ermahnungen haben nichts gefruchtet, aus der Besserung ist nichts geworden. Tobias brüllt nach dem Feldscheer; der Narr, der ihn foppt, behauptet, derselbe sei betrunken. »Nichts abscheulicher, als so ein betrunkener Schlingel«, lallt Tobias, höchst charakteristisch für den Trunkenen, der stets im Nüchternen sein eigenes Spiegelbild sieht und die Zustände umdreht.

Wir kommen nunmehr zu den berühmten Zechbrüdern im wilden Schweinskopf von Eastcheap, die sich um ihren Grossmeister Sir John Falstaff gruppiren. In Falstaff finden sich viele humoristische Elemente und sinnliche Neigungen von Tobias Rülp wieder, aber in hochverfeinertem Grade. Der dicke Ritter liebt den Sect und die Kneipe ist seine Heimath, der einzige Boden, auf dem

er sich ganz wohl und behaglich fühlt. Allein er betrinkt sich nie, und nicht etwa nur, weil er unendlich viel vertragen kann, sehr »hoch geaicht« ist (wie die Rechnung zeigt, die der Prinz dem Schlafenden aus der Tasche zieht), sondern hauptsächlich weil er zu witzig, zu geistreich ist, um an der nackten Völlerei, welche die Herrschaft über den Geist und die Sinne verliert, Gefallen finden zu können. Das Trinken gewährt ihm auch an sich einen grossen materiellen Genuss; er ist ein raffinirter Trinker und Weinkenner. Allein fast noch mehr ist ihm der Wein das Vehikel der geselligen Fröhlichkeit, des Scherzes und der Laune. Falstaff ist ehrgeizig auf seine Stellung als Oberhaupt und geistiger Mittelpunkt des so seltsam aus Prinzen, Rittern, Trunkenbolden und Schnapphähnen zusammengewürfelten Kreises von Eastcheap; Trunkenheit, die den Gebrauch seiner Geisteskräfte lähmte, würde ihn um diese hervorragende Position bringen. Mit Behagen macht er Andere betrunken, ergötzt sich an der sinnbethörenden Wirkung des Weines auf einen Schwachkopf wie Stille; er selbst aber hält an der allerdings für ihn physisch sehr weitgezogenen Grenze inne, jenseits deren er die Herrschaft über sich selbst verlieren würde. Es ist dies ein feiner Zug des Dichters in diesem köstlichen Charaktergemälde; ein betrunkener Falstaff würde dasselbe wesentlich trüben. Selbst in den lustigen Weibern, wo Falstaff doch geistig und ethisch tief herabsteigt, erniedrigt ihn der Dichter nicht bis zur Trunkenheit.

Noch weniger als Falstaff hat Prinz Heinz an der eigentlichen Völlerei Gefallen. Sein übersprudelnder Jugendmuth liebt den Wein und seine Aufregungen; er soll ihm Mittel sein, sich zu ergötzen und die Gedanken und Stimmungen über das Getriebe der kleinlichen und philiströsen Welt zu erheben, nicht aber den Menschen ins Gebiet des Thierischen hinabzudrücken. Wer hat nicht schon gefühlt, wenn ihm edler Wein (insbesondere Rheinwein) zu Kopfe zu steigen begann, wie er vorurtheilsfreier, entschlossener, muthiger urtheilt, aufopferungsfähiger, wohlthätiger wird, wärmer in der Liebe und Freundschaft, wärmer für das Schöne und für die idealen Aufgaben der Menschheit! Dabei kann es bei lebhaften und geistreichen Menschen wohl geschehen, dass sie sich hinreissen lassen, das physische Maass zu überschreiten; allein sie können sich niemals absichtlich betrinken, niemals Vergnügen an dem eigentlichen Zustand der Trunkenheit empfinden. Hier scheiden sich der fröhliche Zecher und der Trunkenbold; der Erstere kann zum Leichtsinn herabsinken,

— zur Gemeinheit nur der Letztere. Die edle Natur des Prinzen Heinrich geht unbefleckt aus den «mit Maass gelenkten Ausschweifungen« hervor.

Den ethisch über Falstaff stehenden Personen seines Kreises, namentlich Prinz Heinrich und Poins, tritt aber nun eine hochkomische Musterkarte von Gewohnheits- und Gelegenheitstrinkern aus niederen Sphären entgegen. Zuerst sein unentbehrlicher Diener und Gefährte Bardolph, auf den Falstaff stets die Geschosse seines Humors niederhageln lässt, wenn kein besserer Ableiter zur Hand ist. Schon die Personalbeschreibung dieses Trunkenbolds ist klassisch. Sein Gesicht erinnert Falstaff an das höllische Feuer. Er hat ihm an die tausend Mark für Kerzen und Fackeln erspart, wenn sie Nachts von Schenke zu Schenke wanderten; aber für den Sect, den Bardolph ihm getrunken, hätte Fallstaff ebenso wohlfeil bei dem theuersten Lichterzieher Europas Lichter haben können. Seit zweiunddreissig Jahren hat er diesen Salamander mit Feuer unterhalten. Falstaff räth ihm, seine Kupfernase und seine Backen ausmünzen zu lassen. In Heinrich V. hat sich sein Aussehen noch gehoben; Fluellen sagt von ihm: »Sein Gesicht ist nichts wie Pusteln, Knöpfe und Feuerflammen, und seine Lippen plasen ihm in die Nase und sie seyn wie feurige Kohlen, manchmal plau und manchmal roth«. Falstaff's letzter Witz auf seinem Sterbebette betrifft Bardolph's rothe Nase, auf der er einen Floh sitzen sieht, den er mit einer schwarzen Seele im höllischen Feuer vergleicht. Bardolph steht als Gewohnheitssäufer weit unter Stephano, dem doch noch der Humor geblieben ist; er ist stumpf und steif geworden vom vielen Trinken, einsilbig und geistesträg. Die Zustände der Trunkenheit und Nüchternheit sind bei ihm kaum zu unterscheiden; er bringt es gar nicht mehr fertig, sich sinnlos zu betrinken, weil er jedes Quantum vertragen kann. Man könnte ihn den chronisch Betrunkenen nennen.

Ein ganz abweichendes Bild acuter Trunkenheit bietet der Fähndrich Pistol. Dieser aufgestelzte, lumpige Renommist erscheint betrunken im wilden Schweinskopf, wo Dortchen Lackenreisser den »abgestandenen Schuft« mit allen erdenklichen Ehrentiteln überhäuft. Er spielt zuerst, mit seinen aufgegabelten Theaterphrasen, den Poltron, bis Falstaff den ihm wohlbekannten Feigling mit dem Degen zur Thüre hinaus treibt und Bardolph ihn auf die Strasse wirft, — eine Episode, in der die habituelle Gemeinheit eines Renommisten sich durch die Trunkenheit bis an die Grenze des

Ekelhaften steigert, so dass selbst der chronische Trunkenbold Bardolph sich noch vortheilhaft gegen Pistol abhebt.

Höchst ergötslich ist die kleine Scene (Heinrich IV. 2. Th. A. II, Sc. 1), wo der alte Sünder Bardolph den Pagen Falstaff's zum ersten Mal zum Trinken verführt hat. Der Page erscheint allerdings nicht betrunken, sondern er hat nur einen »Spitz«; er zeigt sich so geschwätzig und vorlaut, wie ein junges Mädchen, das zum erstenmal »tipsy« ist. Auch Bardolph erscheint in dieser einen Scene etwas stärker »angerissen« und dabei gesprächiger als gewöhnlich, — eine köstliche Zusammenstellung des alten Trunkenbolds und des leichtsinnigen Verführten.

Was Bardolph am Pagen, das vollführt schliesslich Falstaff im grossen Styl an dem albernen, geistesbeschränkten Friedensrichter Stille. Er macht ihn mit wahrem Behagen, durch vieles Vortrinken, sinnlos betrunken, und ergötzt sich daran, wie in der Phantasie des alten, saft- und kraftlosen Friedensrichters die Bilder und Gesänge einer lustig und liederlich verlebten Jugend wieder auftauchen. Es ist ein dem Leben abgelauschtes Cabinetsstückchen der Trunkenheitsmalerei, wie der sonst so blöde und einsilbige Schwachkopf wieder geschwätzig und dreist wird, und wie, durch den Wein geweckt, aus der Ehrbarkeit des Alters die noch glimmenden Funken jugendlicher Lüsternheit emporschlagen.

Wir kommen nun zu der Bankettscene auf der Galeere des Pompejus (Antonius und Cleopatra, A. II, Sc. 7). Shakespeare begiebt sich damit auf classischen Boden; doch die Trunkenheit und der Uebermuth der Zecher haben sich unzweifelhaft zu allen Zeiten in gleicher Weise geäussert. Es ist dies die grösste Ensemble-Scene der Ausgelassenheit im Weinrausche, die Shakespeare geschaffen hat. Und doch unterscheidet sie sich specifisch von den bisher geschilderten Auftritten vereinzelter oder geselliger Ausschweifungen im Trunke. Es handelt sich hier um ein diplomatisches Bankett, um die Besiegelung eines eben geschlossenen politischen Bündnisses zwischen Pompejus und den Triumvirn. Die Vertreter der ganzen Welt, die »Weltentheiler«, wie Menas sagt, kneipen einmal zusammen. Der allgemeine Rausch verbrüdert auf einen Augenblick die heterogensten Elemente, verdeckt die ehrgeizigen selbstsüchtigen Pläne der Machthaber, wie die verrätherischen Absichten eines Menas, verhüllt unter seiner Decke die Risse, welche die politische Welt spalten. Die Aeusserungen des lauernden und ungelösten Zwie-

spaltes, wie sie aus dem Gewühl des wilden Trinkgelages von Zeit zu Zeit auftauchen, verleihen der Scene einen ganz eigenthümlichen Reiz. Der bachantische Tanz, den der jovialste der Zecher, Enobarbus, anführt, ist der verkörperte »Tanz auf einem Vulkan«. Welche grossartige Idee, die Herrscher der Welt in wilder Trunkenheit zusammen tanzen zu lassen!

Von besonderem Interesse ist die specielle Ausmalung der verschiedenen Wirkung des Weins auf die Triumvirn. Dem kalten, berechnenden, nie lächelnden Caesar ist das Trinken zuwider; nur aus politischer Convenienz und geselliger Höflichkeit trinkt er die Gesundheiten, die sich nicht abweisen lassen, und bricht auf, sobald es die Höflichkeit, die Rücksicht auf den Wirth nur eben gestattet. Antonius, aus der egyptischen Schwelgerschule, ist dagegen bei solchen Scenen ganz in seinem Element; sie sind ihm etwas Alltägliches und regen ihn weiter nicht auf. Der Schwachkopf Lepidus endlich, der leidenschaftliche Friedensstifter, betrinkt sich für das Wohl und den Frieden der Welt. Sein schwaches Gehirn fasst es nicht, wie seine politische Bedeutung, als dritter Weltentheiler, nur in dem Zwiespalt der beiden wirklichen Machthaber, Cäsar und Antonius, und dessen geschickter Benutzung aufrecht zu erhalten wäre. Mit der Versöhnung seiner beiden Collegen Triumvirn, arbeitet er an seinem eignen Untergang. »Wenn nur Einer,« sagt der zweite Diener, »dem Andern den wunden Fleck berührt, ruft er: haltet ein! und macht, dass jeder sich seinen Friedensworten und er sich dem Becher ergiebt.« Und der philosophirende erste Diener zieht die Nutzanwendung: »Zu einer grossen Sphäre berufen sein und sich nicht einmal darin bewegen können, ist wie Löcher, wo Augen sein sollten.« Lepidus trinkt auf seinen eigenen Untergang, und wie er von Antonius und Pompejus verspottet, dann, sinnlos trunken, von Bord getragen wird und Menas und Enobarbus sich über das trunkene »Drittheil der Welt« lustig machen, da wirft diese Trunkenheit schon ihre Schatten voraus auf seine bald folgende politische Vernichtung.

Mit Lepidus hat unser Dichter die höchste sociale Stufe der Trunkenen erstiegen, aber zugleich die intellectuell nivellirende Eigenschaft des Trunks illustrirt. Denn die albernen Redensarten des betrunkenen Triumvirs und die objective Komik seines Auftretens, weisen ihm höchstens einen Platz neben dem Friedensrichter Stille an. An eigentlichen Zechergestalten bereichert die Galeeren-

scene unsere Sammlung nur durch den jovialen Enobarbus; ein zechender Landsknecht hatte bisher in der Musterkarte von Shakespeare's Zechbrüdern noch gefehlt.

Nach Beobachtung dieser Gruppenbilder von Zechenden und Trunkenen sind noch einige vereinzelte, aber für die erschöpfende Schilderung der Wirkungen des Weines auf die verschiedenen Individualitäten sehr charakteristische Einzelerscheinungen der Betrachtung zu unterziehen.

Zuerst zwei zänkische Trunkene ganz verschiedener Anlage, Mercutio und Cassio. Bezüglich des Ersteren bin ich allerdings wohl der Erste im Gebiet der Shakespeare-Kritik, welcher die Behauptung aufstellt, dass Mercutio's herausforderndes Benehmen gegen Tybalt nur auf Rechnung eines angetrunkenen Zustandes gesetzt werden könne.*) Und doch scheint mir dies ganz unzweifelhaft. Der Prinz hatte soeben erst die Erneuerung der Feindseligkeiten zwischen den Montagues und Capulets mit dem Tode bedroht. Ohne die Aufregung des Weines ist es zunächst kaum denkbar, wie Mercutio, der wohl von einem guten Diner kommt, in so frivoler Weise den Streit mit Tybalt herbeigeführt haben könnte. Was mir aber die Intention des Dichters, Mercutio mindestens halb berauscht auftreten zu lassen, ganz unzweifelhaft macht, ist der Inhalt des Gesprächs mit Benvolio, der Mercutio zu entfernen sucht, um Streit zu vermeiden. Benvolio ist anerkannt der vernünftigste und ruhigste von den Montagues, Mercutio der hitzigste und tollkühnste. Dieser letztere nun beantwortet die friedfertigen Ermahnungen seines Gefährten mit Beschuldigungen von dessen Zanksucht; Benvolio sei es, der, wenn er die Schwelle eines Wirthshauses betrete, sofort mit dem Degen auf den Tisch schlage; wenn ihm das zweite Glas im Kopf spuke, gegen den Kellner ziehe; der mit Einem angebunden, der auf der Strasse hustete u. s. w. Mercutio zeichnet hier sein eigenes Bild und überträgt es im trunkenen Uebermuth auf den friedfertigen Freund, — eine nur dem Trunke eigene charakteristische Eigenschaft vieler Zänker, die von Shakespeare's feiner Beobachtungsgabe zeugt. Am Rande des Todes erwacht dann Mercutio aus seinem Rausch; im Katzenjammer verflucht er die streitenden Häuser und stirbt.

---

*) Siehe meine Einleitung zu Romeo und Julia.

Dem Raufbold Mercutio steht die edle Figur des jugendlichen Venetianers Cassio gegenüber. Junge Edelleute in Cypern feiern beim Glase Wein die Rückkehr ihres edlen Feldherrn Othello. Mit boshafter Berechnung führt Jago ihnen den jungen Venetianer Cassio zu, von dem er weiss, dass er sehr wenig vertragen kann und dann im Rausche gleich Händel anfängt. Cassio, eine durch und durch edle Natur, kennt seinen »schwachen unglücklichen Kopf zum Trinken« und will ausweichen; allein Jago stellt die Theilnahme an dem Gelage als eine Pflicht der Höflichkeit hin, und so geht der arglose Edelmann in die Falle. Cassio wird total betrunken, schwatzt das sinnloseste Zeug, verwahrt sich dagegen, dass man ihn für betrunken halte, stösst dann auf den von Jago angestifteten Rodrigo und verwundet endlich in blinder Tollheit den edlen Montano, welcher ihn abzuhalten sucht, sich an dem jämmerlichen Rodrigo zu vergreifen. Rührend ist sodann Cassio's Erwachen aus dem Rausche, das Zurückkehren des Bewusstseins seiner Schwäche und seines Fehls, »ein moralischer Katzenjammer«, der die edle Natur wieder reinigt. Ihm schaudert beim Rückblick auf den trunkenen Zustand: »Jetzt ein vernünftiges Wesen zu sein, bald darauf ein Narr und plötzlich ein Vieh, — furchtbar! Jedes Glas zu viel ist verflucht und sein Inhalt ein Teufel!«

Den Bildern der Zanksucht, hier bei einem Raufbold als Steigerung gewohnheitsmässiger Raufgelüste, dort bei einer edlen Natur aus Umschlag der Friedfertigkeit hervorgegangen, folgt nun zuletzt noch ein Bild der Schwatzhaftigkeit, welche der Wein bei manchen Individuen erzeugt. Es wird repräsentirt durch Borachio, den schurkischen Gehilfen Don Pedro's in »Viel Lärm um Nichts« (A. III, Sc. 3). Die Lösung der Verwicklung dieses ziemlich unbedeutenden Lustspiels wird nämlich dadurch herbeigeführt, dass Borachio, ganz in der Nähe der horchenden Wache, seinem Kameraden Conrad den ganzen Hergang des zum Verderben Hero's in Scene gesetzten Betrugs »wie ein redlicher Trunkenbold« ausplaudert. Die Trunkenheit wird hier nicht an sich geschildert, sondern nur als ein Motiv verwandt, um die Unvorsichtigkeit Borachio's weniger auffallend, die Lösung der Verwicklung weniger unwahrscheinlich zu machen; Borachio ist wohl der Uninteressanteste von Shakespeare's Trunkenen.

Hiermit ist die Reihe der Zechbrüder und Trunkenen in Shakespeare's Dramen erschöpft. Denn die Lady Macbeth in diesen Rahmen

mit aufzunehmen, weil sie sich in der Mordnacht durch Wein aufregt, wäre wohl unstatthaft. Kaum eine Kategorie, die in diesen Schilderungen noch fehlte; es ist derselbe Reichthum, welcher Shakespeare's Charaktermalerei auszeichnet: stets Originalität, nie Wiederholung.

Es lohnt nun wohl schliesslich der Mühe, auch des Stoffes zu erwähnen, woraus die Tafelrunde der Shakespeare'schen Zecher ihre Begeisterung schöpfte. Obenan steht der Sect. Die Untersuchungen Henderson's (Historie of ancient and modern Wines), sowie der namhaftesten Shakespeare-Kritiker, lassen nicht den mindesten Zweifel mehr zu, dass unter Sack (vino secco) lediglich herber spanischer Wein zu verstehen ist; zum Ueberfluss braucht Falstaff in einzelnen Fällen ausdrücklich die Bezeichnung sherris-sack. Indem Shakespeare seine Zecher in Heinrich IV., ebenso wie die Schiffbrüchigen auf Prospero's Insel und die zechenden Landjunker in Illyrien, unseren Sherry trinken lässt, begeht er allerdings einen der Anachronismen, die bei ihm so häufig sind, indem er Ereignisse oder Gewohnheiten seiner Zeit auf frühere Zeiten überträgt. Zu Heinrich's IV., also zu Falstaff's Zeiten, war nämlich der Sherry in England noch gänzlich unbekannt; erst im siebenzehnten Jahrhundert unter Heinrich VIII. kam er in Aufnahme und bildete zu Shakespeare's Zeiten das Hauptgetränk der Zecher aus den besseren Ständen. Zu dieser Zeit begann auch der Import süsser Weine aus Spanien, namentlich von Malaga und von den Canarischen Inseln; die verwöhnte Dortchen Lackenreisser trinkt z. B. Canariensect. Dem herben Sherry wurde sehr häufig, so namentlich auch von dem Schlemmer Falstaff, Zucker zugesetzt; auch wurde er (*burned sack*) heiss gemacht*) und mit sonstigen Ingredienzien, z. B. geröstetem Brod, angesetzt. ***Brew me a bottle of sack finely,*** sagt Falstaff in den lustigen Weibern. Eier will er indess nicht zugesetzt haben. Der von ihm gerügte Zusatz von Kalk (Gyps) kommt übrigens noch heute in Spanien vor, wenn auch nicht als Fälschung, so doch als Mittel, den Wein rascher trinkbar und haltbarer zu machen.

Neben dem Sack erwähnt Shakespeare in einzelnen Fällen noch griechischer oder italienischer Weine, z. B. Malvasier und Muskat.

---

*) Noch heute wird in verschiedenen Theilen Englands der Ausdruck sack oder burned sack von Sherry gebraucht, den man durch Hineinhalten eines glühenden Schüreisens (pocker) erwärmt hat. Auch wird mit sack noch heute eine bestimmte Sorte süssen spanischen Weines bezeichnet.

In den Dramen aus dem Alterthum, in die er doch unmöglich den Sect seiner Zeit verpflanzen konnte, spricht er in der Regel nur im Allgemeinen von »Wein«. Auch der französische Rothwein, der Claret, findet in Heinrich VI. Erwähnung, desgleichen der Rheinwein in Hamlet, Kaufmann von Venedig u. s. w.

Im Gegensatz zu dem Sect, als dem Trunk der besseren Klassen, dem normalen Begeisterungsmittel der eigentlichen Zechbrüder Shakespeare's, steht das Bier. Man kannte zu seinen Zeiten Doppel- und Dünnbier. Letzteres vornämlich ist in seinen Dramen das Getränk gemeiner Leute; Neigung zum Dünnbier gilt bei Shakespeare, wie aus vielen Stellen, z. B. in Heinrich IV., direct hervorgeht, für etwas Gemeines, und die Bierschenke für den Sammelplatz der schlechten Gesellschaft. Der Kesselflicker Schlau hat sich in Bier betrunken; in den schlechten Häusern, z. B. bei der Kupplerin Frau Ueberlei in »Mass für Mass«, wird nur Bier verzapft. Auch das Ale findet mehrfach Erwähnung; Dortchen Lackenreisser nennt Pistol einen *bottle ale rascal,* was Schlegel mit Bierschlingel übersetzt.

Der Branntwein war zu Shakespeare's Zeiten in England längst bekannt, muss jedoch als habituelles Berauschungsmittel der unteren Klassen noch wenig in Gebrauch gewesen sein. Unter der Bezeichnung *Liquor* oder *aqua vitae* kommt der Branntwein mehrmals bei Shakespeare vor; die Bezeichnung *brandwine* finden wir erst nach seiner Zeit bei Beaumont und Fletscher, noch später das Wort *brandy.* Shakespeare lässt den Todtengräber im Hamlet Schnaps holen; auch wird mehrfach der Hinneigung alter Weiber zum Branntwein gedacht, z. B. in »Was ihr wollt«, desgleichen der Irländer in den »lustigen Weibern«. *Aqua vitae* scheint mehr als Stärkungs-, denn Berauschungsmittel in Gebrauch gewesen zu sein; dahin deuten Stellen in »Romeo und Julia«, »Komödie der Irrungen« u. s. w. Von den Trunkenbolden Shakespeare's ist wenigstens keiner dem Branntwein verfallen. Man sollte wohl Bardolph in eine Alkoholatmosphäre eingehüllt glauben, gleichsam ein Urbild des Schnapsbruders; allein Fallstaff erwähnt mehrmals ausdrücklich des Sectes, als des Nahrungsmittels dieses Salamanders. Nur zuletzt, in den »lustigen Weibern«, geht er unter als Bierzapf; doch das ist eben nicht mehr der eigentliche Bardolph, der bereits in Heinrich V. weil er eine »nichtige Monstranz« gestohlen, aufgehängt wurde. — Selbst der Mörder Bernardino berauscht sich im Gefängniss in Wien nicht in Schnaps, sondern in Wein. — Noch erwähnt Shakespeare einer

besonderen Sorte starken Branntweines, des *Tickle-brain; Peace, good tickle-brain*, sagt Falstaff zu Frau Hurtig, was Schlegel mit Frau Schnaps übersetzt. —

Möge diese anspruchslose Wanderung durch das Gebiet einer der weitverbreitesten menschlichen Schwächen den Beweis liefern, wie allumfassend der Genius Shakespeare's war, und wie er uns auf den Höhen wie in den Tiefen des Menschengeschlechtes, in der Schilderung seiner Tugenden wie seiner Schwächen, überall gleich genial und gross entgegen tritt. Nichts am Menschen ist ihm zu hoch, nichts zu niedrig, als dass er es nicht in den Lichtkreis seiner Forschung gezogen und in seinen unsterblichen Dramen, dieser grossartigsten Fundgrube der Kenntniss der Menschen wie des menschlichen Wesens, verwerthet hätte.

Grundsätze für die Bühnenbearbeitung der Shakespeare'schen Dramen.

(Revidirter Abdruck der Einleitung zu meiner Bühnenausgabe.)

Die Geschichte der dramatischen Kunst weist wohl kein zweites Beispiel auf, wie ein fremder Dichter sich so auf der Bühne einer anderen Nation einbürgern, so mit ihr verwachsen kann, als dies mit Shakespeare in Deutschland der Fall ist. Die herrlichsten Traditionen unserer Bühne, ihre höchsten Kunstleistungen, knüpfen sich an seinen Namen; die Darstellung Shakespeare'scher Charaktere ist der Maassstab für die Kunstleistung deutscher Bühnengrössen geworden. Nachdem in England die orthodoxe Geistesunfreiheit, und die materiell-prosaische Richtung des öffentlichen und häuslichen Lebens, die frühere Blüthe dråmatischer Kunst zerstört haben, sind wir Deutschen die ächten Erben der Shakespeare'schen Offenbarungen geworden, und haben diese grosse Erbschaft hoch zu halten. Keineswegs soll aber damit einem allzu extensiven Shakespeare-Kultus das Wort geredet werden; die deutsche Bühne gehört zunächst der deutschen Dichtung. Allein Shakespeare ist der Vater unserer dramatischen Kunst; das deutsche Drama und die deutsche Schauspielkunst haben sich an ihm emporgerankt zu ihrer jetzigen Bedeutung. Es sollen die Feiertage unserer Schauspielhäuser sein, wenn sie an die Darstellung der unsterblichen Schöpfungen ihres Altmeisters herantreten. Multum, non multa, sei ihre Devise.

Der durch die Gründung der deutschen Shakespeare-Gesellschaft eingeleitete Umgang mit Gelehrten, Theaterintendanten, Regisseuren und darstellenden Künstlern, verbunden mit dem unausgesetzten Besuch von Shakespeare-Vorstellungen in Deutschland, wie auch im Vaterland des Dichters, gaben mir bald eine besondere Anregung den Gehalt der Shakespeare-Bearbeitungen, wie sie sich gegenwärtig auf der deutschen Bühne eingebürgert haben, einer näheren Prüfung zu unterziehen, und zu untersuchen: ob der deutsche Shakespeare-

Kultus durch eine gründliche und einheitliche Reform der Bühnenbearbeitungen noch wesentlich gefördert werden könne, ob es sich also, mit einem Wort, der Mühe lohne, an eine so schwierige und umfangreiche Arbeit heranzutreten.

Ich habe mir die Antwort geben müssen, dass ein Bedürfniss in dieser Richtung allerdings vorliegt, und dass der, welcher die Aufgabe gründlich löst, sich ein Verdienst um die Bühne und um den Shakespeare-Kultus in Deutschland erwirbt. Man dürfte sogar die Behauptung wagen, dass jetzt erst die Zeit gekommen sei, an die gründliche Lösung vorliegender Aufgabe heranzutreten. Denn die Bearbeitungsfrage hängt wesentlich von dem ästhetischen Bildungsgrade eines Volkes und seiner Würdigung des in Rede stehenden Dichters ab. Und in dieser Beziehung dürften wir erst jetzt zu einem Ruhepunkt gekommen sein. Sehe ich von den Extremen beider Richtungen, der Ideologen wie der Realisten, ab, so darf wohl behauptet werden, dass Shakespeare gegenwärtig von der grossen Mehrzahl der Gebildeten richtig und unparteiisch gewürdigt wird, dass die vielfach verkehrte Auffassung in der romanischen Periode, und die blinde Verehrung, welche, als deren Rückschlag, mit den Romantikern einriss, einer klaren Erkenntniss, nicht bloss seiner Vorzüge, sondern auch seiner Mängel, Platz gemacht hat. Erst auf dem so vorbereiteten Terrain ist es möglich die Bearbeitungsfragen zum Abschluss zu bringen. Was half es z. B., wenn der grosse Schröder in der Erkenntniss Shakespeare's seiner Zeit ein halbes Jahrhundert vorausgeeilt war? Als er zweimal versuchte den Othello unverändert zur Aufführung zu bringen, Desdemona wirklich sterben zu lassen, blieb das Publicum weg, bis er das Stück hierin umarbeitete. Die Shakespeare'sche Composition ist dem romanischen Geschmack vollkommen unzugänglich. So lange jene Geschmacksrichtung herrschte, konnte es sich überhaupt nicht um Bearbeitungen Shakespeare's handeln, sondern es waren Umarbeitungen, Aenderungen der Composition selbst, nothwendig. Wir sehen daher diese Tendenz schon wenige Jahrzehnte nach Shakespeare's Tod, als, mit der Restauration der Stuart's, der französische Geschmack am englischen Hofe aufkam, hervortreten und anderthalb Jahrhunderte die Herrschaft behaupten; schon Dryden, Davenant u. s. w. begannen Shakespeare's Dramen umzuarbeiten. Der in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts auf der englischen Bühne und in der Literatur wieder erwachte naive

Shakespeare-Enthusiasmus blieb immer noch unter dem Bann jenes Einflusses, der sich durch Voltaire's bekannte Kritik des Hamlet charakterisirt. Vischer bemerkt treffend, dass die Johnson's, Steevens, Malone u. s. w. jedesmal gerade da über Geschmacksverirrung klagen, wo Shakespeare sich zum Höchsten erhebt. Sehr bezeichnend für diese Richtung ist noch die neueste Bühnenbearbeitung von A. Dumas, worin er Hamlet das Leben schenkt; mit den Worten des abermals erscheinenden Geistes: tu vivras! schliesst das Stück. Ueberhaupt ist der »glückliche Ausgang« das charakteristische Zeichen der Umarbeitungen der romanischen Geschmacksperiode; man rettete bis in unser Jahrhundert hinein Cordelia, Hamlet, Ophelia, Desdemona, Romeo, Julia u. s. w. das Leben, und konnte, oder wollte, sich nicht darein finden, dass die wirkliche tragische Verschuldung nur mit dem Tode gesühnt werden kann. Man war überhaupt unfähig die Grundidee der Shakespeareschen Compositionen aufzufinden und zu begreifen. Erst mit der durch Lessing angebahnten, durch Herder, Goethe, Schiller, Schlegel u. s. w. besiegelten Emancipation von jener Geschmacksrichtung, erschloss sich uns die richtige Einsicht in den Shakespeare'schen Ideengang. Nachdem die mit jedem Umschwung der Ansichten nothwendig verbundenen Uebertreibungen blinder Verehrer, in neuerer Zeit durch die realistische Kritik einen wohlthätigen Rückschlag erfahren, und überhaupt die romantische Schrulle: Shakespeare ganz ungekürzt und unberührt auf die Bühne zu bringen, beseitigt ist,*) dürfte demnach, wie vorbemerkt, gerade jetzt der Zeitpunkt unbefangener Würdigung gekommen sein, der auch für die richtige Lösung der Bearbeitungsfrage die Vorbedingungen in sich schliesst. Die Controversen hierüber sind heutzutage viel enger begrenzt, seit es sich nicht mehr um Umarbeitungen, sondern nur um wirkliche Bearbeitungen handelt. Im Allgemeinen sind seitdem, wie Rudolf Genée treffend sagt, an die Stelle von Umarbeitungen, Regiearbeiten

*) 1894. Dies war geschrieben, ehe Genée und Perfall auf der Münchener Hofbühne in der That den Versuch machten, die Shakespeare'schen Dramen unverkürzt, und mit thunlichster Zurückführung auf die Einrichtungen der altenglischen Bühne, zur Darstellung zu bringen, ein Versuch, der schwerlich Nachahmung finden wird, wohl aber nach mancher Richtung anregend und fördernd wirken kann.

getreten, welche aber, bei ihrem unendlich verschiedenen Werth und ihrer grossen Zersplitterung, in ihrer Gesammtheit keineswegs eine endgültige und zeitgemässe Lösung der Bearbeitungsfrage darbieten. Noch weniger können die englischen Bearbeitungen uns hierbei unterstützen; sie sind zum allergrössten Theil so erbärmlich, dass die unserigen noch als Muster dagegen gelten könnten. Hat sich doch z. B. die elende, von willkürlichen Zusätzen strotzende Cibber'sche Bearbeitung Richard's III. über anderthalb Jahrhunderte, bis in unsere Zeit hinein, auf der englischen Bühne gehalten.

Die Bühnen, welche unter wirklich künstlerischer Leitung stehen, insbesondere die Hofbühnen, deren Zwecke nicht lediglich auf den Gelderwerb gerichtet sind, schenkten natürlich stets der Bearbeitungsfrage eine etwas grössere Aufmerksamkeit. Obenan stehen hierin zur Zeit München, Weimar, Karlsruhe, und in den letzten Jahren auch das kleine Meiningen, welches den thatsächlichen Beweis liefert, wie gute Bearbeitungen und gutes Ensemble zu wirken vermögen, auch wenn nicht alle Hauptrollen virtuos besetzt sind. Doch auch für diese erste Bühnenkategorie besteht im Allgemeinen das Bedürfniss besserer und insbesondere einheitlicher Bearbeitungen. Bei weitem die meisten derselben besitzen eine wahre Musterkarte von Bearbeitungen, die auf durchaus verschiedenen Grundsätzen aufgebaut, und aus den verschiedensten Uebersetzungen compilirt sind, im Werthe also unendlich differiren. An welchen veralteten Bearbeitungen und Scenirungen laborirt z. B. Berlin, namentlich in den besten Stücken des Dichters; mit welch' übel angebrachter Pietät wird dort insbesondere an manchen Tieck'schen Traditionen festgehalten, die doch unmöglich bei dem heutigen Standpunkt der Shakespeare-Erkenntniss noch maassgebend sein können! Ebensowenig mustergültig, oder gleichartig, sind die Bearbeitungen und Inscenirungen des Wiener Burgtheaters. Karlsruhe hat hierin vielleicht noch die grössten Anstrengungen gemacht; von seinen 25 Repertoirstücken sind 17 von Ed. Devrient nach Schlegel-Tieck bearbeitet; die übrigen 8 stammen von fast ebenso viel Bearbeitern und Uebersetzern. In Weimar rühren die meisten Bearbeitungen von Dingelstedt her, der auch 5 Stücke veröffentlicht hat; die eigentliche Inscenirung der Shakespeare'schen Dramen dürfte hier, unter Dingelstedt und Loën, demnächst aber in Meiningen, unter des kunstsinnigen Herzogs eigener Leitung, zur höchsten

Vollendung gediehen sein. Auch München schenkt in den letzten Jahren, unter Perfall's Leitung, diesen Fragen grosse Aufmerksamkeit.*)

Was soll man nun aber gar, wenn es so auf den besseren Bühnen aussieht, von der Misshandlung Shakespeare's auf den übrigen Theatern sagen? Hier steigt die Verstümmelung oft bis zur Absurdität. Gewöhnlich wird das Regiebuch irgend eines grösseren Theaters, verstümmelt wie es schon ist, zu Grunde gelegt, und dann, nach der Weisheit des Regisseurs, den Fähigkeiten oder Wünschen der Darsteller, oder sonstigen persönlichen, scenischen oder pecuniären Rücksichten, erbarmungslos mit dem Rothstift gewüthet. Ob einer Rolle die Stellen, worin ihre, bei Shakespeare oft so fein geflochtene Charakteristik enthalten ist, weggestrichen, ob der Fortschritt der Handlung zerrissen, ob architektonisch nothwendige Glieder aus dem Bau gelöst werden, ob wesentliche Motive abhanden kommen, gestrichene Stellen ohne Ueberbrückung bleiben, — das sind hier untergeordnete Fragen, die ohne viel Federlesens mechanisch gelöst werden. Kommt noch gar ein fremder Gast, der seinen Part nach einer anderen Bearbeitung einstudirt hat, dann geht's von Neuem ans Streichen oder Zusammenschweissen. Auch verfehlt der fremde Virtuose in der Regel nie, das Uebergewicht seiner Rolle nur noch mehr herauszuarbeiten, die übrigen Darsteller nur als Folie für seine Künste zu benutzen, wenn auch in der Dichtung selbst, wie z. B. in Richard III., der Hauptcharakter die übrigen schon zu sehr erdrückt, und eine vernünftige Bearbeitung und Darstellung umgekehrt die Nebenpersonen heben sollte. Ueberhaupt ist es ein charakteristischer Fehler vieler Bearbeitungen, nur die Hauptrollen zur Geltung bringen zu wollen, die anderen Rollen und das Ensemble zu vernachlässigen. In Deutschland sind, Gott sei Dank, die Intelligenz und das warme Gefühl und tiefe Verständniss für Shakespeare nicht Monopol des Publicums einiger Hauptstädte; kann dem gebildeten Kenner und Verehrer unseres Dichters von

*) 1894. Diese Abhandlung ward im Jahre 1870 geschrieben; insbesondere hat ihr Urtheil über die Berliner Hofbühne heute keine Geltung mehr. Im Gegentheil hat Berlin zur Zeit die Führung der deutschen Shakespeare-Bühne übernommen, insbesondere seit das königl. Schauspielhaus mit dem Deutschen und Berliner Theater in Concurrenz getreten ist.

kleineren Bühnen auch nicht eine gleiche Vollendung der Darstellung geboten werden, so hat er um so mehr auf eine gleich gute, vernünftige Bearbeitung Anspruch, die ihm vielfach jenen Mangel ersetzen, und nebenbei den Bühnenunternehmern, statt grössere Ausgaben zu verursachen, nur grössere Einnahmen bringen werden.

Abgesehen aber von der absoluten Schlechtigkeit so vieler Bearbeitungen, die sich bei uns ganz eingebürgert haben (die elendeste darunter ist ohne Frage Deinhardstein's bezähmte Widerspenstige), welches Hinderniss für den Shakespeare-Kultus liegt schon in deren unendlicher Verschiedenheit an und für sich? Bearbeitungen von Devrient, Laube, Dingelstedt, Pabst, Holtei, Deinhardstein u. s. w. laufen neben den unzähligen, für die einzelnen Theater von ihren Regisseuren, oder Dramaturgen, speciell zurecht gemachten Bearbeitungen her, bald auf Schlegel-Tieck's, bald auf Voss', Schiller's, Kaufmann's, Ortlepp's, Bodenstedt's, Dingelstedt's, oder sonstige Uebersetzungen gegründet. Kaum zwei Bühnen, die mit einander übereinstimmen; wie ein Künstler auf einer Bühne, die Rolle studirt hat, passt sie für die zweite nicht, und ein schwieriges Umlernen wird nothwendig, oder die Bearbeitung muss wieder herhalten. Man lese nur R. Genée's Werk: »Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland«, um einen Begriff zu bekommen, welche Zersplitterung und Zerfahrenheit auf diesem Gebiete herrscht. Von 20 Shakespeare'schen Dramen z. B., die auf den sechs Hof-Theatern von Karlsruhe, Berlin, Wien, München, Dresden und Weimar gegeben werden, sind nur 3 (Irrungen, Wintermärchen und Widerspenstige) auf allen 6 Theatern nach übereinstimmenden Bearbeitungen in Scene gesetzt; 2 Stücke werden dagegen nach 2, 2 Stücke nach 3, 6 Stücke nach 4, 2 Stücke nach 5 und 5 Stücke nach 6 verschiedenen Bearbeitungen, d. h. also auf jeder Bühne verschieden, gegeben! Ueberhaupt sind es meist nur Stücke zweiten Ranges, bei denen einige Einheit der Bearbeitung herrscht, so Holtei's Viel Lärm um Nichts und Irrungen, Dingelstedt's Wintermärchen und Sturm, Deinhardstein's Widerspenstige. Gerade bei den Meisterwerken Shakespeare's ist die Zerfahrenheit am grössten. Und überdiess existiren die meisten, und gerade viele der werthvollsten Bearbeitungen nur in Einem Regie-Exemplar, oder höchstens als Manuscript-Druck; veröffentlicht durch den Buchhandel sind nur 13 Stücke (von gänzlich veralteten Bearbeitungen abgesehen) und

auch von diesen sind 5, von West-Schreivogel, die kaum noch in Betracht kommen können.*)

Gewiss hängt von der Bearbeitung nicht alles, aber es hängt viel davon ab. Es giebt Shakespeare'sche Stücke, die auch durch die beste Bearbeitung und Scenirung für den heutigen Geschmack nicht mehr geniessbar zu machen sind. Und es giebt auf der anderen Seite welche, die so gewaltig in ihren Hauptcharakteren, in dem wuchtigen Gang der Handlung, in der Schönheit vieler Scenen durchschlagen, dass die Sünden jeder Bearbeitung in der Fülle des unvertilgbaren Schönen und Grossen untergehen. Es ist schwer Shakespeare ganz zu verderben. Aber wohl möchte ich behaupten, dass kaum Ein Stück darunter ist, dessen Bühnenwirkung — wenigstens für den gebildeten Zuhörer, auf dessen Befriedigung ein Kunstinstitut vor Allem hinarbeiten muss, — nicht der Verstärkung durch eine vollendetere Bearbeitung und Scenirung fähig wäre; bei Vielen hängt sogar auch der ganze äussere Erfolg, die eigentliche Aufführbarkeit und Zugkraft, vollständig davon ab, wie dies z. B. Dingelstedt durch die Bearbeitungen von Sturm und Wintermärchen bewiesen hat. So wenig ich auch der Meinung bin, man solle aus blindem Respect vor dem Namen Shakespeare auch die wirklich mittelmässigen oder gar schlechten, für unseren Zeitgeschmack ungeniessbaren Stücke, durch mühsame Bearbeitung oder Umarbeitung wieder zu einem galvanischen Scheinleben erwecken, so unendlich viel bühnenwirksamer Stoff findet sich doch in manchen zur Zeit wenig beachteten Stücken, die nur der Lösung durch eine, die Hüllen vergangener Jahrhunderte abstreifende Bearbeitung warten.

Wer jemals an solche Arbeiten heran getreten ist, wird nun die Beobachtung gemacht haben, wie schwer, ja unmöglich es scheint, die durch blosse theoretische Abstraction gewonnenen Bearbeitungs-Grundsätze in der Praxis mit voller Consequenz durchzuführen. Man findet bald, wie hier mit unbeugsamen positiven Regeln nicht auszukommen ist, wie man oft in die Lage kommt, die Regeln durch Ausnahmen bestätigen zu müssen. Man wird sich schliesslich

*) 1894. Wie am Schluss des ersten Aufsatzes über die »deutsche Shakespeare-Gesellschaft« erwähnt, ist, seit Vorstehendes niedergeschrieben wurde, allerdings eine Besserung, wenn auch keineswegs eine befriedigende Lösung der Bearbeitungsfragen hervorgetreten. Insbesondere hat sich die Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung immer mehr eingebürgert und die anderen zurückgedrängt.

in positiver Beziehung mit allgemeinen, aber dafür auch um so klarer erkannten Grundsätzen und Richtungslinien begnügen, und den Hauptnachdruck auf die negativen Regeln, die Bezeichnung des absolut zu Vermeidenden, durchaus Unerlaubten, legen müssen. Das ideale Ziel der Bearbeitung ist die pietätvolle Wiedergabe der Dichtung in dem Gewande unserer Zeit; das practische Ziel ist die Erreichung der höchstmöglichen Bühnenwirksamkeit. Ehe aber der Bearbeiter auf Grundlage der leitenden und beschränkenden Regeln zu arbeiten beginnt, prüfe er sich, ob er die Vorbedingungen erfüllt, von denen, mehr als von der Beobachtung all jener Regeln, der Erfolg, der Werth seiner Arbeit abhängen wird.

Von der allgemeinen Vorbedingung, der Befähigung einen Dichter überhaupt zu begreifen und zu reproduciren, spreche ich hier nicht; wer diese nicht erfüllt, wer der ästhetischen Fühlfäden und der plastischen Phantasie ganz bar ist, wird weder ein dramatisches Kunstwerk schaffen, noch restauriren können. Ich meine vielmehr die Vorbedingung eines durch gründliche Studien gewonnenen und zugleich intuitiven Verständnisses unseres Dichters; das Strohfeuer der Begeisterung und die handwerksmässige Routine des Bühnentechnikers, reichen beide nicht aus. Ohne die tiefste, gründlichste Vorbereitung trete keiner an die Bearbeitung unseres Dichters heran. Nicht als ob ich das Studium aller philologischen Subtilitäten, alles Conjecturenkrames, für nothwendig hielte; hiervon hängt die Bühnenwirkung Shakespeare'scher Stücke wahrhaftig nicht ab, wenn auch selbstverständlich sowohl den Fortschritten der ästhetischen Forschung, wie dem Standpunkt der neuesten Textkritik Rechnung getragen werden muss. Denn in einzelnen Fällen kann allerdings eine so oder so gelöste ästhetische, ja sogar eine rein philologische Controverse von Wichtigkeit für die Auffassung und Darstellung werden, so z. B. in der Werbescene am Sarg, in Richard III., wo die Frage: ob die Worte, wodurch Anna den Ring von Richard annimmt, den Quarto's gemäss beizubehalten, oder der Folio entsprechend zu streichen sind, von wesentlichem Einfluss auf die Darstellung dieser Scene ist.*) Gefährlicher noch als die philologische Haarspalterei ist übrigens das Versinken in die Fluth der ästhetischen Kritik, worin so mancher mit seinem eignen Urteil untergeht. Davor

*) Man vergleiche was hierüber in meinem Essay über König Richard III. gesagt ist.

bewahrt nur eins: die genaue unmittelbare Bekanntschaft mit den Werken des Dichters selbst und ihren Quellen. Aus eigenem Verständniss, durch eigenes Nachdenken, nicht über die Eselsbrücke der Commentare, muss man in Shakespeare's Werke eingedrungen sein. Je versteckter oft die Schönheiten und insbesondere die Anhaltspunkte für die Charakteristik liegen, je tiefer der Sinn sich in den knappen Worten birgt, je schwieriger sich oft die Bausteine der fortschreitenden Handlung unter den überwuchernden Episoden und Auswüchsen erkennen lassen, je kärglicher die Bühnenweisungen sind, deren der Theaterdirector Shakespeare nicht bedurfte, — je mehr bedarf es für uns eines gewissenhaften Eindringens durch Lesen und Nachdenken, um ein eigenes unabhängiges Urteil zu gewinnen. Die Commentare sollen nur Nachhülfe gewähren, um dunkle Stellen aufzuhellen. Der trockene Realist ist als Bearbeiter unbrauchbar; noch unfähiger allerdings der orthodoxe Purist, der auf Shakespeare's Infallibilität schwört; in jeder leicht hingeworfenen Phrase tiefen Sinn, in der Zote noch eine sittliche Tentenz wittert, der uns Schwulst als Schönheit vordemonstrirt, im misslungenen Bau stylvolle Eigenthümlichkeiten sieht, und schliesslich das, was er durchaus selbst nicht begreift, noch als das Allerschönste und Allertiefste hinstellt. Ich möchte fast behaupten: um eine mustergültige Bühnen-Bearbeitung Shakespeare's liefern zu können, sei es noch nothwendiger, dessen Mängel klar zu erkennen, als von seinen Schönheiten begeistert zu sein. Wie bei den meisten grossen Menschen, so liegen auch bei Shakespeare die Fehler häufig dicht neben, oder in gleicher Richtung mit seinen Vorzügen, vielfach deren Kehrseite bildend. Ich stelle als erste Anforderung an den Bearbeiter, dass er sich, vor Inangriffnahme eines Stückes, vollkommen klar mache, worin, formell wie materiell, dessen eigenthümliche Schönheiten, wie Fehler, bestehen, um bei der Bearbeitung jene nicht zu schmälern, diese nicht noch mehr hervortreten zu lassen. Ist dies richtig, so weist es den Bearbeiter in erster Linie auf ein genaues Studium der Architektur und der inneren Composition jedes Stückes hin. Shakespeare war im Aufbauen der Dramen ein grosser, ein unübertroffener Meister. Und je tiefer man ihn studirt, je unwiderstehlicher drängt sich die Ueberzeugung auf, dass er nicht etwa bloss durch geniale Intuition, sondern durch klar und fest erkannte, wenn auch keineswegs pedantisch formulirte Regeln dabei geleitet wurde. Hatte doch sein Rivale, der

wirklich pedantische Ben Jonson,*) die Controversen der von ihm selbst in der Hauptsache so falsch verstandenen (überdies mehr als Aushängeschild benutzten, denn befolgten) aristotelischen Einheiten öffentlich aufs Tapet gebracht; die bezüglichen Streitfragen mussten Shakespeare also auch bekannt und geläufig sein. Ich kann mich sogar von dem Eindruck nicht befreien, dass die nach dem Zeitpunkt seiner Bekanntschaft mit Ben Jonson geschaffenen Dramen deutliche Merkmale tragen, wie er mit noch klarerem Bewusstsein bestimmte dramatische Regeln befolgt habe. Wer überhaupt Werke wie Coriolan, Romeo und Julia, Othello, Richard III. u. s. w. geschaffen hat, die nicht bloss heute als architektonisch mustergiltig betrachtet werden, sondern denen, gerade heraus gesagt, die heutige dramatische Technik erst ihre Regeln abgelauscht hat, von dem darf mit voller Bestimmtheit behauptet werden, dass er nicht bloss in genialer Intuition, sondern nach klar erkannten, leitenden Regeln gearbeitet habe. Ein einzelnes Drama mag durch einen glücklichen Wurf, z. B. Wahl eines für die dramatische Eintheilung und Behandlung zufällig vorbereiteten Stoffes, gelingen. Allein die dramatische Kunst ist, nach Form und Inhalt, so unendlich schwierig, dass die Annahme vollkommen unzulässig erscheint, als könne ein regelloses Genie (wofür Voltaire und nicht minder die englischen Kritiker des vorigen Jahrhunderts, ja sogar noch Byron, unseren Dichter hielten), ohne tiefes Studium und klare Erkenntniss der leitenden Regeln, eine ganze Reihe vollendet gebauter Dramen schaffen.

Ist man also durch innere und äussere Gründe zu der Annahme gezwungen, dass Shakespeare mit den Grundregeln der dramatischen Composition, die auf der Einheit der Handlung beruhen, durch und durch vertraut war, nicht etwa bloss instinctiv danach handelte, ist ferner allseitig anerkannt, dass ihm deren Anwendung bei der

*) Ich citire hier aus Ben Jonson's Nachruf an Shakespeare einige Verse, welche ganz besonders die Anerkennung seines ächt künstlerischen Schaffens in sich schliessen:

Doch darf ich der Natur nicht alles geben,
Auch deine Kunst, Shakespeare, muss ich erheben;
Denn ist auch Stoff des Dichters die Natur,
Wird Stoff zum Kunstwerk durch die Form doch nur.
Denn wer will schaffen lebensvolle Zeilen
Wie du, der muss viel schmieden, hämmern, feilen,
Muss an der Musen Amboss steh'n, wie du,
Die Formen bildend und sich selbst dazu.

Dichtung einer Reihe von Dramen meisterhaft gelungen ist, so wird man sich wohl hüten, übereilt den Vorwurf von Fehlern und Mängeln im Bau anderer Stücke auszusprechen, deren Plan man nicht auf den ersten Blick klar zu würdigen vermag. Und dennoch kann die vorurtheilsfreie Kritik nicht umhin, auch Mängel in dieser Richtung zuzugestehen, sei es im eigentlichen Bau mancher Dramen, sei es im ökonomischen Gleichgewicht der einzelnen Theile.

Zu diesen Fehlern rechne ich nun keineswegs die, nach unseren modernen Begriffen, so häufig verfehlte Eintheilung der Acte, in deren jedem wir heutzutage einen bestinmten Theil der Composition (Exposition, Verwicklung, Höhepunkt, Umkehr, Katastrophe) eingerahmt sehen wollen. Diese Schemata hat Shakespeare unzweifelhaft nicht im Kopfe gehabt; die Acteintheilung ist nachträglich von den Herausgebern seiner Werke mechanisch darüber gelegt worden; es finden sich oft Actschlüsse, wo nicht einmal ein Scenenwechsel geboten ist. Da die alte englische Bühne die Stücke, ohne Fallen des Vorhangs, wahrscheinlich nur mit sehr kurzen Pausen nach den Scenen- und wenig längeren nach den Actschlüssen, durchspielte, so kommt den Letzteren durchaus die organische Bedeutung nicht bei, die sie für die moderne Dichtung haben, insbesondere seitdem unsere dramatische Technik die Regeln für den Inhalt jedes Actes vorgezeichnet hat, und man unwillkürlich diese Anforderungen auch auf ältere Stücke überträgt, die uns in gleichem Rahmen, wie die modernen, vorgeführt werden. Bei vielen Shakespeare'schen Stücken, und nicht bloss den unrechtmässigen Ausgaben (piratical editions), die durch Nachschreiben der Aufführungen entstanden sind, fehlt sogar jede Eintheilung in Acte und Scenen gänzlich. Aus dieser Betrachtung gewinnen wir vorerst eine einleitende Regel für die Bühnen-Bearbeitung, nämlich die Act- und Sceneneintheilungen des Originals durchaus nicht als etwas für die moderne Bühne irgendwie Verbindliches anzusehen. Auch das mechanische Festhalten an der Actzahl Fünf halte ich keineswegs für geboten; die meisten Stücke werden sich weit besser in vier, ja selbst in drei Acten verwerthen lassen. Im Allgemeinen möchte ich sogar die Dreitheilung der Fünftheilung principiell vorziehen.*)

---

*) Der nachfolgende Aufsatz über die Scenirungsfrage geht in dieser Richtung noch weiter.

Aus der Art und Weise, wie der dramatische Stoff in die einzelnen Acte vertheilt ist, leite ich hiernach durchaus keine Directiven für die Bearbeitung her; hier hat einfach der Bearbeiter einen Maassstab anzulegen, der für Shakespeare nicht existirte, und danach die Eintheilung der Scenen und Acte selbständig zu bemessen und, soweit es möglich ist, unseren heutigen Anschauungen anzupassen. Unleugbar sind aber nun in vielen Dramen wirkliche Bau- und Compositionsfehler zu entdecken, die sich auf verschiedene, häufig zusammenwirkende Ursachen zurückführen lassen. Einmal hat Shakespeare das Schicksal anderer Sterblicher getheilt, dass ihm beim besten Willen und Fleiss eine Arbeit nicht so gelang wie die andere; dies tritt an Stücken aus allen Zeiten seines dramatischen Schaffens hervor, am seltensten allerdings in der mittleren Periode. Zum andern hat Shakespeare offenbar, wie das denn auch nicht anders sein kann, an den verschiedenen Stücken mit sehr verschiedenem Grade von Lust und Liebe gearbeitet; als Mitdirector und Theilhaber seines Theaters werden oft äussere Rücksichten eingewirkt haben, um ihn zu Stoffen greifen zu lassen, die ihn selbst weniger ansprachen, also auch nicht zur Entfaltung aller geistigen Anstrengung, deren er fähig war, anregen konnten. Hierhin rechne ich namentlich einen grossen Theil der Lustspiele; Shakespeare war überhaupt einer der grössten Humoristen, aber nicht der grössten Lustspieldichter aller Zeiten. Ferner rechne ich dahin verschiedene Stücke aus seiner letzten Periode, z. B. Timon von Athen, Heinrich VIII. u. s. w., wo ihn ein Ueberdruss am dramatischen Schaffen, eine Sehnsucht nach ruhigem Genuss des mühsam errungenen, materiellen Besitzes ergriffen zu haben scheint. Ein dritter, am meisten charakteristischer und am bestimmtesten nachweisbarer Grund für manche Compositionsfehler, liegt aber in der vielfach zu weit getriebenen Anlehnung an seine Quellen, an die in Novellen, Chroniken, oder älteren Dramen gegebenen Stoffe.*) So sehr wir im Allgemeinen sein Geschick in der Auswahl der dramatisirbaren Stoffe, so sehr wir, bei der Vergleichung der Quellen mit den darauf gebauten Dramen, die Kunst und das feine ästhetische Gefühl des Dichters bewundern müssen, wie er todten Stoff dramatisch zu be-

*) Ich glaube der erste gewesen zu sein, der in den Einleitungen zu den Bühnenbearbeitungen der einzelnen Stücke nachgewiesen hat, wie Fehler und Verstösse gerade aus diesen Ursachen, wie ein rother Faden durch fast alle Dramen unseres Dichters hindurchgehen.

leben, dem unbedeutendsten Reiz, dem ärmsten Inhalt Reichthum und Schönheit zu verleihen weiss, so darf uns diese Anerkennung doch nicht blind dafür machen, wie weit auch eine verfehlte Wahl des Stoffs überhaupt, oder das Hinübernehmen ungeeigneter, oder unwesentlicher Details, namentlich ein Ueberwuchern des Epischen, den Bau und die Composition vieler Stücke beeinträchtigt, wie wesentlich überhaupt die Wahl des Stoffs und dessen bereits vorgefundene Verarbeitung, auf die Vorzüge, oder Fehler seiner Stücke eingewirkt haben. Am stärksten tritt dies, in guter wie in schlimmer Beziehung, bei den historischen Stücken hervor; die ausserordentlichen Werthunterschiede von Stücken, wie Coriolan oder Richard III. einerseits, und Heinrich VI. oder Heinrich VIII. andererseits, führen sich meistens auf solche Ursachen zurück. Allein auch viele Tragödien und Lustspiele leiden mehr oder weniger an der Signatur ihrer Herkunft. Im Allgemeinen sei es jedoch ausgesprochen, dass die Selbstbeschränkung, die sich Shakespeare auferlegte, nicht vollständig aus Eigenem schöpfen zu wollen, sondern meist von Anderen vorbereitete Stoffe zu dramatisiren, wahrscheinlich in hohem Maasse der Vortrefflichkeit seiner Leistungen zu gut gekommen ist. Denn den Werth oder Unwerth von Vorgefundenem beurtheilt man stets mit unendlich grösserer Objectivität, als die im eigenen Kopf entstandenen Ideen.

Beim Eingehen in die Frage der mit den einzelnen Stücken vorzunehmenden Aenderungen zeigt sich, wie wichtig es ist, die Ursachen der Fehler in der Composition zu erkennen, wie namentlich die Zweifel über Beibehaltung, oder Streichung von Stellen, oder ganzen Scenen, hierdurch so häufig ihre einfachste Lösung finden. Man wird sich z. B. beim Streichen einer Nebenscene, oder Episode, die offenbar nur aufgenommen wurde, weil Shakespeare sie in der Chronik, oder einer sonstigen Quelle fand, weit weniger besinnen, als wenn es sich um einen Zusatz von des Dichters eigener Erfindung handelt.

Haben wir es in unserer Erörterung nur mit allgemeinen Gesichtspunkten zu thun, so dürfte, nächst einer häufig zu weitgehenden Anlehnung an seine Quellen, der am häufigsten bei Shakespeare — wie allerdings auch bei den meisten Dramatikern aller Zeiten — vorkommende Fehler: in der Abnahme der dichterischen Erfindung und Spannkraft gegen den Schluss hin, in dem Mangel an Gleichgewicht der absteigenden und auf-

steigenden Handlung zu suchen sein. Dieser Fehler tritt meist auf der Bühne in noch höherem Grade hervor, als beim Lesen der Dramen; häufig hat man sich durch Nachlesen und Nachdenken und den Einfluss der Commentatoren, allmählich mit der Composition eines Stückes befreundet, während die Vorführung auf der Bühne diese Illusion wieder zerstört. Ich nenne hier nur Hamlet, Macbeth, Julius Caesar, Lear, Cymbelin, König Johann, Heinrich VIII., von denen einzelne jedoch in der Schlusskatastrophe selbst, sich wieder aus der Mattigkeit der Peripetie herausarbeiten. Die klare Erkenntniss gerade dieses Fehlers hat aber für den Bühnenbearbeiter eine Bedeutung, die noch durchaus nicht hinlänglich gewürdigt worden ist. Während es als selbstverständlich gelten sollte, wirkliche Mängel der Composition, wenn man sie einmal erkannt hat, durch doppelt aufmerksame Bearbeitung der fehlerhaften Glieder zu vermindern, das architektonische Gleichgewicht möglichst herzustellen, vielleicht auch durch steigende Anwendung scenischer Hülfsmittel der schwächer werdenden Composition zu Hülfe zu kommen, so begehen unsere meisten Bühnenbearbeiter und Regisseure umgekehrt den Fehler, den minder gelungenen Theilen, insbesondere aber der absteigenden Handlung, eine verminderte, statt verstärkte Aufmerksamkeit zuzuwenden. Viele Bearbeitungen, die, bis zum Höhepunkt des Stücks, Text und Scenirung mit Tact und Aufmerksamkeit behandeln, fallen gegen den Schluss hin ganz aus der Rolle, überstürzen sich in mechanischen unvermittelten Kürzungen, und heben die dort gelegenen Fehler der Composition dadurch nur stärker hervor, statt sie zu verdecken oder zu mildern. Wie wird z. B., um nur Ein Beispiel anzuführen, die letzte Hälfte der Hamlet-Tragödie in den meisten Bearbeitungen und Darstellungen misshandelt! Freilich kann die Bearbeitung, falls sie sich nicht vermisst den Dichter positiv verbessern zu wollen, specifische Compositions-Mängel nicht ganz beseitigen. Betrachten wir z. B. den Kaufmann von Venedig. Keine theoretische Beweisaufführung, welche die Belmonte-Handlung zur Hauptsache, die Shylok-Handlung nur als Glied in jener Hauptaction, oder als Episode, hinstellt, wird vor dem natürlichen Gefühl des Zuschauers Stich halten, dass der leichte fünfte Act, so schön er an sich sein mag, nach dem vierten Act nicht mehr am Platze sei. Shakespeare hat den Dualismus der tragischen Shylok- und der heiteren Portia-Scenen, welcher in den verschiedenen Novellen, aus denen das Stück zusammengetragen ist, bereits gegeben war,

trotz aller Kunst, nicht zu einer wirklichen dramatischen Einheit zu verschmelzen gewusst, und Niemand vielleicht vermöchte es. Im Lear geht ebenfalls eine Doppelhandlung der Familien Lear und Gloster durch das ganze Stück, die nicht zu völliger Einheit verschmolzen ist; doch besteht hier nicht die Ungleichartigkeit des Stoffs und Colorits, wie im Kaufmann von Venedig, da im Lear alles tragisch gefärbt ist.

Seltener als in der absteigenden Handlung kommen bei Shakespeare architektonische Fehler in der Mitte der Stücke vor. Doch finden sich solche auch. In Antonius und Kleopatra z. B. tritt der eigentliche Höhepunkt der Handlung, der Rückfall des Antonius zur Kleopatra, gar nicht hervor, sondern geht in epischer Breite und Episodenhäufung vollständig unter.

Am seltensten finden sich Compositionsfehler in der Exposition und aufsteigenden Handlung; hierin ist Shakespeare fast durchgängig Meister, indem er uns gleich, nicht bloss in die Situation selbst, sondern auch in die Stimmung und Färbung derselben einzuführen weiss. Häufig nimmt er dabei allerdings die Epik zu Hülfe, so z. B. im Cymbelin. Meisterstücke z. B. sind die Expositionen von Macbeth, Hamlet, Romeo und Julie u. s. w. Zu den fehlerhaften Expositionen, oder vielmehr Fehlern in der Exposition, dürfte dagegen König Richard II. zählen, wo der Dichter uns den Zweck nicht klar macht, den der Intriguant Bolingbroke mit der so breit in Scene gesetzten, die ganze Einleitung ausfüllenden, Herausforderung Norfolk's verbindet; die kritiklose Erzählung der Chronik ist hier leider unvermittelt in das Drama übergegangen, so dass aus der Exposition nicht klar hervorgeht, wie Bolingbroke's Handlungen von vorn herein nur auf Ein Ziel, die Erlangung der Krone, angelegt waren, und nicht etwa der Entschluss dazu erst durch die nachfolgende Verbannung und Beraubung in ihm hervorgerufen wurde.

Aus dem Gesagten wird jedenfalls einleuchten, wie wichtig es für den Bearbeiter ist, sich über den Bau und die Composition jedes Dramas ein ganz bestimmtes Urtheil zu bilden, damit er dessen Mängel möglichst verdeckt, und dieselben nicht etwa durch sorglosere Behandlung nur noch mehr hervortreten lässt. Auch ist diese klare Einsicht schon desshalb erforderlich, damit die vorzunehmenden Kürzungen nur die Auswüchse, oder unwesentliches Beiwerk, nicht aber structive Glieder des Baues beseitigen, oder schwächen. Im Uebrigen soll keineswegs gesagt sein, dass die

architektonisch regelrechtesten Stücke auch die bühnenwirksamsten seien; die offenkundigsten Fehler dieser Gattung kommen im Gegentheil in manchen der vorzüglichsten und beliebtesten Stücke unseres Dichters vor.

Die Composition eines Stückes, in ihren Fehlern wie in ihren Vorzügen, ist hiernach für den Bearbeiter etwas im Allgemeinen Gegebenes, Feststehendes. Er darf hier kürzen, nachhelfen, stützen, ausbessern, aber nicht in den Organismus selbst eingreifen und daran Wesentliches ändern. Dies ist die erste Grundregel für die Bearbeitung; ihr müssen alle übrigen Rücksichten untergeordnet werden.

Eine zweite wichtige Frage betrifft das Verhalten des Bearbeiters bei mangelnden, unvollständigen oder fehlerhaften Motivirungen. Denn wie in der Regel Shakespeare gerade im Motiviren gross ist, so liegen doch auch hier Vorzüge und Fehler oft dicht nebeneinander. Eine unbefangene Würdigung wird ergeben, dass die Haupthandlung der bedeutenderen Stücke und die wichtigsten Charaktere in ihrer Entwicklung meist mit überraschender Consequenz und Feinheit begründet sind, wenn auch die Motive häufig ziemlich versteckt liegen. In seinen Werken zweiter Ordnung, und in Nebensachen, schenkt er dagegen der Motivirung mitunter wenig Aufmerksamkeit, so dass oft Lücken, oder auch Widersprüche, zu Tage treten. Die Beweise hierfür werden sich bei Untersuchung der einzelnen zu bearbeitenden Stücke zahlreich vorfinden. Die Frage nun: wie sich der Bearbeiter hier zu verhalten habe, ist nicht leicht beantwortet. In dem obigen Beispiel aus Richard II. würde ich z. B. durchaus keinen Anstand nehmen, die versteckt gebliebene Motivirung für das Auftreten Bolingbroke's gegen Norfolk, durch einen kurzen Zusatz einzufügen, da Shakespeare's Ansichten, wie sich aus späteren Abschnitten des Dramas ergiebt, hier ganz zweifellos zu Tage liegen. Dagegen würde ich mich zu einem solchen Zusatz in Richard III. nicht berechtigt halten, wo der Dichter mit vollem Bewusstsein die Motive für Richard's Werbung um Anna verschweigt, und dieser Scene dadurch den Charakter einer Episode giebt, statt sie durch eine, noch dazu naheliegende Motivirung in die eigentliche Handlung des Stückes zu verflechten. Mag in dieser Unterdrückung der Beweggründe Richard's auch ein Compositionsfehler vorliegen, so kann doch die Aufgabe der Bühnen-Bearbeitung nicht sein, den Dichter durch selbstständige Zusätze oder Abänderungen verbessern,

und Motive erfinden zu wollen, wo er absichtlich und ausdrücklich keine geben wollte. Noch weniger halte ich für zulässig, den bestimmt gegebenen Motiven andere, die dem Bearbeiter, wenn auch mit Recht, passender scheinen, unterzuschieben. So wenig sich nun hier eine für alle Fälle passende Formel finden lassen wird, so halte ich es doch im Allgemeinen nur dann für zulässig, fehlende, oder allzu versteckte, Motivirungen durch kurze Zusätze klarer hervorzuheben, wenn solche überhaupt für das Verständniss, oder die richtige Auffassung, unumgänglich nöthig sind, und hinsichtlich ihrer Uebereinstimmung mit den, aus dem Gesammtinhalt der Dichtung hervortretenden Intentionen des Dichters, kein Zweifel aufkommen kann. Bestehen wirklich unlösbare Zweifel, so verzichte man lieber auf die Zusätze, als durch künstliche Kombinationen aus der Seele des Dichters herauslesen zu wollen, was er übersehen hat, oder absichtlich im Unklaren lassen wollte. In der Bearbeitung des Hamlet hat man sich dieser Regel insbesondere zu erinnern.

Wie dem Bau und der Motivirung der eigentlichen Handlung, so hat Shakespeare auch der damit so eng zusammenhängenden Charakterentwicklung seiner Helden die höchste Aufmerksamkeit gewidmet, wenn ich auch der Meinung bin, dass bei ihm in erster Linie die Handlung, und die Charaktere erst in zweiter standen, dass seine meisten Stücke also nicht eigentliche Charakterdramen, noch weniger allerdings Tendenzdramen, sind. Seine Charakterzeichnungen sind Musterbilder für alle Zeiten geworden, und in allen Stücken, an denen er mit Liebe gearbeitet hat, ist die Charakteristik, häufig bis zu den unbedeutendsten Nebenpersonen herab, mit einer Originalität, Feinheit und Consequenz ausgearbeitet, die in Erstaunen setzt. Kein Dichter hat noch so viel Originale aus allen Lebenslagen und Situationen geschaffen, wie Shakespeare; Typen wie in den romanischen, insbesondere spanischen und italienischen Dramen, die stets wiederkehren, sind ihm absolut fremd. Stets stehen ganze Menschen, Individuen vor uns, wenn sie auch zugleich Repräsentanten von Gattungen sind. Nur den späteren Werken ist vielfach eigen, dass die äusseren Merkmale der Charakteristik fehlen, oder viel zu versteckt gehalten werden. Wenn ich nun auch dem Bearbeiter zugestehe, dass er hier mitunter durch einige kleine Zusätze dem Verständniss des Darstellers, wie des Zuhörers, nachhelfen darf, so ist es doch im Wesentlichen nicht die Aufgabe der Bearbeitung durch Einschaltungen im Text, sondern weit eher durch Bühnenweisungen die Charak-

teristik jeder Rolle sicher zu stellen, wenn dies die Dichtung selbst nicht genügend thut.

Die Ergänzung der Bühnenweisungen bildet überhaupt eine der wichtigsten und zugleich schwierigsten Aufgaben. Ich meine dies hier nicht bezüglich der abweichenden scenischen Grundlage, der sich die Bearbeitung anzupassen hat, sondern in Bezug auf die durch die Bühnenweisungen zu erreichende, Klarstellung der Situationen, der Motive, der Charaktere; wo Zusätze im Text bedenklich, oder ganz unzulässig sind, da kann die Bühnenweisung oft viel präciser und dabei unbedenklicher nachhelfen. Auf diesem Gebiet ist dem Bearbeiter volle Freiheit zu lassen, vorausgesetzt, dass er dieselbe nur zur Klarlegung der gegebenen Handlung und Charaktere, nicht zu willkürlichen Aenderungen, oder Verbesserungen in seinem Sinn anwendet. Die in den Originalausgaben enthaltenen höchst defecten Bühnenweisungen, die sich meist nur auf Kommen und Gehen der Personen, oder auf Aeusserlichkeiten beziehen, genügen durchaus nicht, können überdies auch nicht durchweg als von Shakespeare herrührend angesehen werden. Was hier die Herausgeber weggelassen oder zugesetzt haben, was auf Rechnung der Regisseur-Bemerkungen in den zum Abdruck benutzten Bühnen-Manuscripten kommt, lässt sich nicht mehr nachweisen. Die späteren Herausgeber der Shakespeare'schen Werke, von Rowe und Capell, vom Beginn des achtzehnten Jahrhunderts bis auf unsere Zeiten, haben sich denn auch sämmtlich bemüht, die hier bestehenden Mängel und Lücken zu ergänzen. Hierdurch sind aber allmählich eine grosse Zahl Bühnenweisungen von höchst zweifelhafter Natur in die heutzutage gangbaren deutschen und englischen Texte übergegangen, denen der Bearbeiter jedenfalls noch weniger Autorität beizumessen hat, als den Bühnenweisungen des Originals. Die ganze Frage erfordert also eine ernste Aufmerksamkeit und eine ganz selbstständige Prüfung des Urtextes, namentlich aber auch der Quellenschriften, welche oft allein im Stande sind, hier die richtigen Fingerzeige zu geben.

Shakespeare's Stellung zu seiner Bühne erklärt nun nicht bloss diese Mängel, sondern weist uns auch auf die grosse Wichtigkeit hin, die Bühnenweisungen zu ergänzen. Als Theaterdichter und Director in Einer Person, bedurften seine Manuscripte nur derjenigen Angaben, welche das Kommen und Gehen, die Beziehungen der redenden Personen zu einander, oder sonstige scenische Anordnungen regelten; selbst diese sind in den Originalausgaben nur

höchst lücken- und mangelhaft vorhanden. Wie oft z. B. lässt das Original zweifelhaft, ob eine Stelle bei Seite (aside) gesprochen werden soll, oder an wen sie zu richten ist! Wie oft wird übersehen den Zu- oder Abgang von Personen zu bezeichnen! Alles dies war ohne Zweifel der mündlichen Unterweisung vorbehalten, oder es fand sich auf den Proben von selbst. Offenbar sind aber von dieser Doppelstellung Shakespeare's zur Bühne nicht bloss die Bühnenweisungen selbst, sondern auch der Ausbau seiner Dramen in intensiver Weise berührt worden. Der knappe Ausdruck, manches fehlende Motiv, das Weglassen von Andeutungen, wodurch die Wirkungen des Dialogs, die dadurch in dem Mitspieler erregten Empfindungen, hervortreten, alles dies lässt sich durch jene Doppelstellung erklären. Indem er den Schauspielern die Auffassung jeder Rolle, jeder Stelle, mündlich erläuterte, fielen für ihn gleichzeitig beide Alternativen weg, Zusätze im Text, oder Bühnenweisungen aufzunehmen, um bestimmte Situationen oder Charakterbilder ganz klar zu stellen. Es liegt hierin eine besondere Eigenthümlichkeit der Shakespeare'schen Dramen, und erklärt sich hierdurch auch, zum Theil wenigstens, die Schwierigkeit ihres Verständnisses beim blossen Lesen, und die Nothwendigkeit einer vollendeten, jene Lücken ergänzenden Darstellung. Dem Bearbeiter erwächst aber dadurch die ausserordentliche Schwierigkeit, erst durch mühsames Studium, vielfach sogar durch gewagte Combination, die Unterweisung ergänzen zu müssen, welche Shakespeare seinen Künstlern mündlich gegeben hat. So hören wir z. B. in Richard III. die Flüche der Margaretha und der alten Herzogin York; kein Wort im Text und keine Bühnenweisung belehren uns aber, welchen Eindruck, nach des Dichters Intention, diese fürchterlichen Flüche auf Richard hervorbringen sollen. Erst durch ästhetische Combination gelangen wir zu dem Schluss, das Richard Margarethen's Flüche leicht und scherzend aufgefangen habe, von denen der alten Mutter dagegen erschüttert und erdrückt worden sei. Aehnlich ist die Dunkelheit in der Elisabeth-Scene; ob Richard sie überredet, oder sie ihn getäuscht hat, geht nicht unmittelbar aus dem Text oder aus Bühnenweisungen hervor, sondern muss durch ästhetische und geschichtliche Forschung ergänzt werden. Da solche Auftritte nicht ohne einen bestimmten, für den Zuhörer klar hervortretenden, vom Darsteller klar erkannten, Abschluss bleiben können, wenn sie überhaupt wirken sollen, so sind wir geradezu gezwungen, nach bestem Wissen und Ermessen, durch Bühnenweisungen,

oder Zusätze im Text, zu ergänzen, was dem Original fehlt. Wie anfechtbar indess solche Combinationen häufig sind, mag sich Jeder vorstellen; in den citirten beiden Beispielen z. B. habe ich meine indviduelle Auffassung jener Stellen niedergelegt, wovon indess Andere abweichen. Die Lücke, die Unbestimmtheit, wären aber ärgere Uebel, als selbst eine irrige, wenn nur klare und bestimmte Auffassung; mit einem non liquet darf der Bearbeiter nicht abschliessen. Und so verwerflich es sein mag, wenn manche moderne Dramendichter dem Darsteller durch Bühnenweisungen jede Bewegung und Miene vorschreiben, ihm gleichsam das geistige Futter vorkauen, so unumgänglich nothwendig ist es, bei dem eigenthümlichen Bau der Shakespeare'schen Dramen, die ganze Geistesarbeit der Erforschung zweifelhafter Stellen und der Ergänzung von Lücken, den darstellenden Künstlern nicht allein zu überlassen, sondern ihnen durch einfache Bühnenweisungen, oder nach Umständen kurze Zusätze im Text, mindestens einen Anhalt für eine correcte und bestimmte Darstellung ihrer Rollen zu geben. Ich spreche hier übrigens, wie schon erwähnt, nur von den Bühnenweisungen, die auf den Gang der Handlung und die Charakteristik, also auf den eigentlichen Inhalt des Stücks Bezug haben; soweit sie unter die Kategorie der scenischen Vorschriften fallen, komme ich später nochmals darauf zurück.

Die bisherigen Auseinandersetzungen sollten im Wesentlichen nur die Hauptgesichtspunkte hervorheben, von denen der Bearbeiter auszugehen hat, um den eigentlichen Bau der Dramen, die Einheit und den Fortschritt der Handlung, und die Entwicklung der sie tragenden Charaktere klar hervortreten zu lassen. Die ganze Darlegung bewegte sich bis jetzt auf dem eigentlichen ästhetischen Terrain des Dichters selbst; äussere Rücksichten auf die heutige Geschmacksrichtung und die moderne Bühne kamen dabei noch gar nicht zur Sprache. Ich zeichnete also gleichsam nur die dramatischen Grundlagen, auf denen die eigentliche Arbeit des Bearbeiters sich aufzubauen, die wichtigsten Schranken, die er inne zu halten hat. Nun aber gelangen wir zu dem Gebiet der Anforderungen unserer Zeit, welche für sich in weitem Umfang Aenderungen an den vor fast 300 Jahren verfassten Shakespeare'schen Dramen zu einer unabweisbaren Nothwendigkeit machen. Diese Kategorie von Bearbeitungsrücksichten wird nun durch die Frage von der Kürzung

derselben eingeleitet. Man hat diese Frage oft als eine mechanische hingestellt, als ob hier lediglich die Rücksichtnahme auf die Dauerhaftigkeit unserer Zuhörer, auf das Zeitmaximum von drei Stunden, welches sie im Stundenplan ihrer Unterhaltungen für das Theater ausgesetzt hätten, zur Sprache käme. Man hat sich hiernach für und wider entschieden; Tieck und Genée z. B. für unverkürzte Aufführungen, ohne Rücksicht auf die Zeitdauer, Dingelstedt, Laube, Freytag, und mit ihnen die meisten namhaften Dramaturgen und Bühnenleiter, für durchgehende Beschränkung auf die heute übliche Theaterzeit von höchstens drei Stunden. Ich schliesse mich auch im Wesentlichen letzterer Ansicht an, da die Lebensgewohnheiten jedes Zeitalters ihr Recht fordern und dies, trotz aller theoretischen Einsprüche, zur thatsächlichen Geltung zu bringen wissen; aber ich stelle doch in Abrede, dass die Streitfrage in Wirklichkeit einen so acuten Charakter habe, wie es äusserlich scheint. Denn sowie man an eine Bearbeitung practisch herangeht, ergiebt sich in jedem Drama, wenn auch quantitativ in sehr verschiedenem Umfang, eine Fülle von Stoff, den man schon aus inneren Gründen, aus Rücksichten unseres Zeitgeschmacks, gern aussondert, ganz abgesehen von der später zu erörternden gebieterischen Rücksicht auf die moderne Scenirung, die ohne gleichzeitige Kürzungen fast bei keinem Stück durchführbar ist. In der Praxis haben somit auch die Vertreter unverkürzter Aufführungen, auch Tieck und Genée, dennoch streichen und zusammenziehen müssen, so dass es sich in Wirklichkeit nur um ein Mehr oder Weniger handelt, was schliesslich von keiner tiefgehenden oder gar ausschlaggebenden Bedeutung mehr ist. Man gebe die Stücke gut bearbeitet, gut gespielt und gut scenirt; dann wird der Zuhörer sich nicht beklagen, wenn selbst jene Gewohnheits-Grenze von drei Stunden mitunter überschritten wird. Ich wiederhole übrigens, dass sich in der Praxis der Bearbeitungen die Einschränkung auf die Maximalzeit von drei Stunden aus inneren und äusseren Rücksichten fast immer von selbst einstellen wird; ich habe bei meinen Bearbeitungen zunächst ohne besondere Rücksicht auf die Zeit der Aufführung gearbeitet, und schliesslich fand sich in der Regel, mit einziger Ausnahme des Hamlet, dass die Stücke von selbst auf 2000 bis auf 2500 Verse reducirt worden waren, welche, wenn die Zwischenacte nicht zu lang sind und keine schwierigen Scenirungen hinzu-

treten, in $2^1/_2$ bis 3 Stunden abgespielt werden können.*) Um übrigens ein Bild zu geben, wie wesentlich verschieden sich, bei Festhaltung dieser Regel, der Verkleinerungs-Coefficient der verschiedenen Shakespeare'schen Stücke gestalten würde, mögen folgende Angaben Freytag's dienen. Hiernach hat:

Hamlet	3715 Verse
Richard III.	3603 „
König Lear	3255 „
Othello	3133 „
Coriolan	3124 „
Romeo und Julie . . .	2979 „
Kaufmann von Venedig	2600 „
Julius Cäsar	2590 „
Macbeth	2116 „

Bei einer mechanischen Reducirung auf höchstens drei Stunden Spielzeit würde demnach nur Macbeth ganz ungekürzt bleiben können, während z. B. Hamlet um etwa $^2/_5$ zu kürzen wäre; soviel wird hierbei eine gute Bearbeitung allerdings nicht beseitigen können, ohne die Bühnenwirkung zu beeinträchtigen, oder Schönheiten der Dichtung zu opfern, welche zu deren eisernem Inventar gehören.

Die Hauptfrage für den Bearbeiter bezüglich der Kürzungscontroversen wird sich also hauptsächlich darin concentiren: was ist aus ästhetischen oder scenischen Motiven zu streichen, und was beizubehalten? Die Antwort hierauf lässt sich aber unmöglich in positive Regeln fassen. Besitzt hier der Bearbeiter die Gabe nicht, das wirklich veraltete, unser Interesse durchaus nicht mehr fesselnde, oder dem guten Geschmack der heutigen Zeit widerstrebende Material, kurz das Ueberflüssige, Störende auszuscheiden, so wird keine kritische Erörterung ihn dazu befähigen. Falschverstandene Pietät ist hier keinenfalls am Platz; Langweiligkeit war durchaus keine charakteristische Eigenthümlichkeit der Shakespeare'schen Muse. Wir haben das Recht den Begriff des Langweiligen nach unserem heutigen Maassstabe zu messen und aus dem Grund be-

*) Freytag (Technik des Dramas S. 302) betrachtet 2000 Verse als die regelmässige Länge eines Bühnenstücks; ich glaube man kann recht gut etwas darüber hinausgehen, insbesondere wenn der Scenenwechsel nicht zeitraubend ist. Ueberdies beschränke man nach Möglichkeit die Länge der Zwischenacte; für jede Abkürzung hierin ist das Publicum dankbar.

seitige man ohne Gewissensbisse was bloss auf Rechnung des Geschmacks von Shakespeare's Jahrhundert kam und dem unserigen widerstrebt, insofern es sich überhaupt, da der eigentliche Organismus des Stücks nicht verletzt werden darf, ausscheiden lässt. Der wirkliche Zweck der dramatischen Vorstellungen war und ist: die Unterhaltung des Publicums im edleren Sinne. Der directe Gegensatz hiervon ist das Langweilen des Publicums. Hierfür giebt's keine Entschuldigung; lieber noch ein schlechtes Stück, als ein langweiliges. Nun hatte und hat aber jede Zeit ihre besondere Vorliebe für bestimmte poetische Formen. War z. B. das Pathos das formale Lebenselement der griechischen Tragödie, bedingt und getragen durch deren Stoff, so können wir es heute nur in der höchsten Einschränkung auf einzelne hervorragende Momente der tragischen Handlung verdauen. Mag nun auch Shakespeare den Uebergang in unsere heutige Geschmacksrichtung vermittelt haben, so ist doch, namentlich in seinen früheren Werken, dem Pathos und der bombastischen Häufung von Bildern, für unseren Geschmack noch viel zu viel Spielraum gelassen. Sie überwuchern oft die Handlung; das Selbstbewusstsein der Helden artet in Prahlerei aus, Momente, wo die eilig fortschreitende Handlung keinen Ruhepunkt gestattet, werden durch Zwiegespräche, Monologe, Abschieds- oder Sterbereden ungebührlich ausgedehnt, — kurz es ist im Sinne unserer heutigen ästhetischen Anschauung viel Unkraut auszujäten und der veränderten Geschmacksrichtung, der feineren Bildung unseres Jahrhunderts, weitgehend Rechnung zu tragen. Hierhin gehören auch die Stellen, wo grosse Vorgänge im Staats- und Völkerleben, Schlachten u. s. w. sich in allzu kindlicher Einfachheit und unter jeder Verleugnung der Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit, sowie unter Beseitigung aller Formen und Hülfsmittel abspielen, die für unsere Einbildungskraft unerlässlich sind. Hier ist das Streichen, Kürzen oder Zusammenziehen, mitunter allerdings auch das Auseinanderziehen, ganz unumgänglich. — Desgleichen gehört hierher das Ausmerzen der Zoten und obscönen Anspielungen; war auch Shakespeare in dieser Beziehung viel sittlicher als seine Zeitgenossen und seine unmittelbaren Nachfolger, Ben Jonson, Beaumont, Fletcher, Massinger u. s. w., so verträgt unser Geschmack doch vieles nicht mehr, woran damals selbst die „jungfräuliche Königin“ keinen Anstoss nahm. Jede gebildete Schauspielerin würde sich auch heutzutage Stellen in ihrer Rolle verbitten, woran die jungen

Leute, die zu Shakespeare's Zeiten die Frauenrollen spielten, vielleicht ihre rechte Freude hatten. Allerdings soll nur das berechtigte Sittlichkeitsgefühl, nicht die Pruderie hier mitsprechen, sonst würde man viele der eigenthümlichsten Schönheiten unseres Dichters, viele seiner originellsten Charakterbilder und Situationen zerstören. Zu Bearbeitungen in usum delphini wird man sich nicht verstehen. Doch billige ich auch das Beseitigen besonders harter und scharfer Ausdrücke, insbesondere der Schimpfreden im Munde der Frauen, die mit unseren Begriffen von weiblichem Anstand und von Frauenwürde unvereinbar sind, auch den betreffenden Charakter unseren Zuhörern in einem anderen Lichte erscheinen lassen würden, als ihn Shakespeare seiner Zeit darstellen wollte. Anna lassen wir z. B. heute gewiss nicht mehr nach Richard spucken. — Auch bezüglich der Vorführung von Mord- und Blutscenen auf offener Bühne, soviel Tact Shakespeare seinen Vorgängern gegenüber (von der Erstlingsarbeit Titus Andronicus abgesehen) in deren Einschränkung an den Tag legt, verlangt unser verfeinerter Geschmack eine noch weitergehende, sorgfältige Scheidung dessen, was hinter die Bühne verwiesen werden, oder der Erzählung überwiesen werden kann, von demjenigen, was mit dramatischer Nothwendigkeit vor den Augen des Zuschauers vorgehen muss, damit er die Einwirkung solcher drastischen Vorgänge auf die Weiterentwickelung der Handlung oder der Charaktere fassen und nachfühlen könne.

Von anderen Auswüchsen der Shakespeare'schen Muse, insbesondere aus seiner ersten Periode, erwähnen wir noch der häufigen Ueberladung mit Wortspielen, namentlich auch des Spielens mit Schlagworten, Antithesen u. dgl. Hier ist umsomehr das Aufräumen mit dem Rothstift gerechtfertigt, als bei den Wortspielen die höchste Kunst des Uebersetzers häufig nicht im Stande ist, den Sinn des Originals wirklich wiederzugeben, ja in solche Stellen überhaupt einen Sinn hinein zu tragen. Immerhin aber streiche man auch hier nur cum grano salis; denn nicht bloss liegt in den Wortspielen eine charakteristische Eigenthümlichkeit Shakespeare's, sondern viele derselben sind höchst witzig und anregend; auch die stychischen Dialoge, soviel Spielerei mit Worten in vielen derselben getrieben wird, erheben sich an manchen Stellen zur Höhe dramatischer Meisterschaft. Ueberhaupt kann man immer wieder nicht genug darauf aufmerksam machen, wie bei Shakespeare stets dicht neben den Auswüchsen die höchsten Schönheiten und Eigenthümlichkeiten

lagern; eine ungeschickte Hand, die bloss Unkraut zu vertilgen meint, wird vielfach die schönsten Blumen mit ausraufen. So geht Shakespeare in den Monologen, namentlich in Richard III., u. s. w. vielfach über das erlaubte Maass discreter Offenbarung der inneren Gemüthsstimmung hinaus und erweitert sie gleichsam zum Chorus der Handlung; trotzdem wird Niemanden einfallen, dieselben streichen zu wollen, um den theoretischen Regeln der Dramaturgie zu genügen.

Eine besondere Schwierigkeit bieten für den Bearbeiter oft die Episoden, oder die bald scheinbar, bald in Wirklichkeit, nur lose mit der Haupthandlung verflochtenen Scenen. Bei vielen derselben erkennt man sofort, dass sie nur aufgenommen wurden, weil der Stoff in den Quellen gerade mit unterlief; ein ebenso grosser Theil ist freie Erfindung des Dichters. Vom theoretischen Standpunkt aus beeinträchtigen sie häufig den Bau und die Oekonomie des Dramas, namentlich da sie bei Shakespeare oft bis zur Bedeutung wirklicher Neben- oder Doppelhandlungen anschwellen. Doch ist darin andererseits wieder so viel Witz und Laune zusammengehäuft, dass sie dem Publicum oft lieber sind, als die Haupthandlung, z. B. die Falstaff-Scenen in Heinrich IV. Ueberhaupt offenbart sich Shakespeare's eminente komische Kraft mehr in den heiteren Episoden der Tragödien und Historien, als in den eigentlichen Lustspielen. Mitunter steigt allerdings seine komische Muse etwas zu tief in die gemeine Alltäglichkeit hinab; hier räume man nur tüchtig auf. Die eigentlichen Volksscenen sind jedoch fast durchgängig Meisterwerke unseres Dichters (so in Coriolan, Caesar, Heinrich VI.), welche die höchste Beachtung des Bearbeiters und Regisseurs verdienen. Vom Wegstreichen aus blossen doctrinären Motiven darf überhaupt so wenig die Rede sein, als wenn man grundsätzlich die Verbindung des Tragischen und Komischen beseitigen wollte, die für Shakespeare so charakteristisch ist, und die er, allen theoretischen Einwendungen der Kritiker zum Trotz, siegreich durchgeführt hat, — eben weil sie dem Leben selbst entnommen ist. Wenn man also vielfach in Verlegenheit kommt, ob man eine hübsche Episode, oder eine der Haupthandlung angehörige, aber langweilige Stelle streichen solle, so entscheide man sich ruhig für Letzteres; charakteristische Fehler muss man überhaupt nicht beseitigen wollen, am wenigsten die interessanten. Die Rücksicht auf die Bühnenwirksamkeit muss einer der ersten Gesichtspunkte sein, die der Bearbeiter fest zu halten hat; hier lasse man sich nicht durch

dramaturgische Scrupel beirren. Alles was im Original bühnenwirksam ist, muss dem Bearbeiter heilig sein. Aber es giebt andererseits auch eine ganze Unzahl von gleichgültigen Episoden, oder Nebenscenen, meist solche, welche Shakespeare in seinen Quellen vorfand, die man, wenn sie auch häufig den ganzen Inhalt bestimmter Rollen bilden, ohne Scrupel beseitigen darf.

Am meisten möge sich der Bearbeiter hüten, jede Rolle oder Scene gleichmässig, also nach arithmetischer Formel kürzen zu wollen; die wirksamste Bearbeitung wird in der Regel diejenige sein, welche die wichtigsten und bühnenwirksamsten Scenen in vollem Umfang beibehält, die Hauptträger der Handlung und die alten Lieblinge des Publicums, voll zur Entwicklung gelangen lässt, dagegen im Uebrigen bei Nebenpersonen, Episoden, unwesentlichen Theilen der Handlung, überlangen Reden, pathetischen Stellen u. s. w. um so kräftiger aufräumt.

Alles dies sind selbstverständlich nur ganz allgemeine Gesichtspunkte; ich wiederhole, dass die eigentliche Arbeit des Kürzens, soweit es ästhetische Motive hat, nur vom Geschmack des Bearbeiters und seiner Einsicht in das Wesen des Stücks dictirt werden können, indem positive Regeln, oder gar Formeln, hier undenkbar sind. Sahen wir aber oben, bei der so verschiedenen Länge der einzelnen Stücke, wie verschieden der Abkürzungscoefficient sich gestaltet, wenn man sie bloss mechanisch auf einen bestimmten Umfang reduciren wollte, so ist die quantitative Verschiedenheit des aus ästhetischen Gründen auszuscheidenden Stoffs noch weit grösser. Es giebt Stücke, wo uns fast jeder Vers schmerzt, den wir streichen sollen, und giebt wieder andere (von den ganz unaufführbaren abgesehen), wo man ganze Seiten, Scenen, Rollen, Acte streichen möchte und wirklich streichen muss, um eine bühnenwirksame Bearbeitung zu gewinnen. Ja es entsteht sogar bei einzelnen Stücken des grossen historischen Cyklus die Streitfrage: ob es für die Bühnenwirkung nicht vortheilhaft sei, zwei derselben in eins zusammzuziehen. Heinrich Laube und auch Eduard Devrient haben dies mit den beiden Theilen von Heinrich IV. gethan, jedoch nicht weil sich die ästhetische Nothwendigkeit einer solchen Kürzung ergeben hätte, sondern um eine mehr selbstständige, in sich geschlossene dramaturgische Composition herzustellen. Ich bin im angeführten Fall um so entschiedener gegen diese Zusammenziehung, als der dramaturgische Zweck, den beide Bearbeiter dabei im Auge hatten, doch nicht er-

reicht wird, und eine solche übermässige Kürzung eine Fülle hochinteressanten Stoffs beseitigen muss. Bei der Jugendarbeit Heinrich VI. aber, in dessen drei Theilen wirklich eine Ueberfülle werthlosen Materials vorhanden ist, habe ich mich selbst an die Zusammenziehung in Ein Stück gemacht.*)

Die Kürzungen aus bloss ästhetischen Motiven sind indess, so zweifelhaft man auch bei vielen Stellen dastehen mag, vielleicht noch nicht so schwieriger Natur, als diejenigen, welche durch scenische, oder häufiger noch durch die Verbindung scenischer und ästhetischer Rücksichten, bedingt werden. Hierin concentriren sich die Hauptschwierigkeiten der modernen Bühnenbearbeitung, namentlich da es sich hierbei nicht mehr um Kürzungen an sich, sondern häufig um die einschneidendsten Veränderungen der Oekonomie des Originals, und dann in letzter Instanz, um den Ersatz des Ausgefallenen, um Wiederherstellung einer geschlossenen Einheit handelt. Hier muss aus der Negation herausgetreten und zu eigenem Schaffen übergegangen werden; der Rothstift reicht nicht aus. Wenn nur für Lösung dieses schwierigsten Theils der Bearbeitungsaufgabe ebenso wenig bestimmte positive Regeln aufgestellt werden können, als für die Kürzungen aus ästhetischen Motiven, so ist es doch nöthig, bei den controversen Standpunkten aus denen diese Frage, namentlich von den Bühnenleitern und Regisseuren angesehen wird, eine bestimmte Position zu nehmen. Die Frage concentrirt sich dahin: ob und welcher Einfluss auf die Gestaltung der Shakespeare'schen Dramen den Anforderungen der modernen Scenirung einzuräumen sei. Bei Reproductionen antiker Stoffe, wie z. B. der Antigone, ist es ausser aller Frage, dass sie mit möglichst getreuer Nachahmung der alten scenischen Einrichtung vorgeführt werden müssen; wo der Inhalt keinen Anknüpfungspunkt an die Ideen der Jetztzeit gestattet, da soll man dies auch nicht mit der Form versuchen. Ganz anders ist es bei Shakespeare. An der Schwelle der neuen Zeit stehend, in genialem Geistesflug die Bildungsresultate künftiger Jahrhunderte anticipirend, gehört Shakespeare in seiner ganzen Ideenrichtung, mit

*) Die nähere Begründung gegen die Zusammenziehung Heinrich's IV. und für die von Heinrich VI. in Ein Stück, findet sich in meinen Aufsätzen im »Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft« Bd. IV S. 361 und Bd. V S. 292 ff.

seinen aufgeklärten religiösen und politischen Ansichten, mit seinem ganzen Humanitätsprogramm vollständig unserer Zeit an; nur dies erklärt auch seinen grossen und fortdauernden Erfolg auf der heutigen Bühne. Wenn aber der Inhalt seiner Werke der Geistesströmung unserer Zeit entspricht, warum soll sich da die alte Form nicht beugen, um uns eben jenen Inhalt noch näher zu bringen, ihn für uns noch werthvoller, wirksamer zu machen? Shakespeare kannte die scenischen Hüfsmittel unserer Zeit nicht, und wenn auch bereits gegen das Ende seiner dichterischen Laufbahn (seit 1604) Ben Jonson, im Vereine mit dem Theaterarchitekten Inigo Jones, gewaltige Anläufe zur Einführung einer reichen, sogar raffinirten, scenischen Ausstattung (allerdings noch nicht für das wirkliche Drama, sondern nur für Gelegenheitsstücke, sogenannte Masken) machte, so konnte oder wollte er seinem Rivalen auf diesem Wege nicht folgen. Nichtsdestoweniger macht sich auch in seinen Werken eine gewisse Rücksicht auf sein Publicum bemerkbar, welches für Schlachten, Aufzüge u. dgl., so einfach auch die dabei entfalteten Mittel sein mochten, eine besondere Liebhaberei hatte. In Stücken seiner letzten Periode, insbesondere Heinrich VIII. und Sturm, scheint es sogar, als näherte er sich den scenischen Liebhabereien Ben Jonson's. War jene primitive Einfachheit aber ein Vorzug, oder ein Mangel der Shakespeare'schen Bühne? In meinen Augen entschieden das Letztere. Wenn schon in den Kostümen (und diese waren schon bei Shakespeare sehr prächtig), in den Aufzügen u. s. w. ein Tribut an die Illusion, an die Augenweide gezahlt wurde, warum sollten Decorationen, Verwandlungen u. s. w., die nur in derselben Richtung wirken, dem Geiste seiner Dramen entgegen sein? Auch die Beihülfe der Musik und des Gesanges verschmähte er nicht; Shakespeare selbst gab im Sommernachtstraum, im Kaufmann, Wie es euch gefällt, Was ihr wollt u. s. w. das Beispiel hierzu, und hätte Mendelssohn gewiss nicht desavouirt, wie es Gervinus thut. Es ist eine von Shakespeare-Puristen wohl aufgestellte, aber gewiss nicht gerechtfertigte Behauptung, dass die modernen optischen und akustischen Scenirungs-Zuthaten die Aufmerksamkeit von der Handlung selbst ablenkten, die Weihestimmung zerstörten; solches könnte in der That nur eine ungeschickte Anpassung der Scene an den Stoff der Darstellung thun. Gerade das Gegentheil findet meines Erachtens statt; eine nackte dürftige Scenirung lässt uns heutzutage kalt und fördert den Besuch der

Shakespeare-Aufführungen und die Freude daran warhaftig nicht. Dass aber eine geschmackvolle, reiche Scenirung zerstreue, die Aufmerksamkeit von der Handlung ablenke, ist lediglich Phrase. In letzter Instanz entscheidet doch immer die Rücksicht auf die Menschen wie sie heute sind, nicht wie sie, nach der Ansicht jener Puristen, sein sollten. In Uebertreibungen, wie z. B. bei den Kean-schen Revivals, braucht man ja desshalb nicht gleich zu verfallen. Ich dächte, dass es hiernach gar nicht ernstlich mehr in Frage kommen könne, wie man sich zu entscheiden habe. Allein wenn auch Niemand mehr vollständig zur Einfachheit der Shakespeare-schen Bühne zurückzukehren räth (auch Genée thut dies nicht), so beweisen doch die jetzt gangbaren Bearbeitungen und Darstellungen, wie unendlich im Grade verschieden die Rücksicht ist, welche Bearbeiter und Regisseure auf die Anforderungen der modernen Scenirung genommen haben. Die Mehrzahl der Bearbeiter, zu zaghaft um kräftig einzugreifen, oder aus Mangel an plastischer Phantasie, oder genügender Kenntniss des Dichters, sucht dem alten Gerüste nur ein modernes Mäntelchen umzuhängen. Damit ist's aber nicht gethan; die Scenirung ist mit dem Organismus zu fest verwachsen, um sich nachträglich als Mantel darum hängen zu lassen. Will man einmal moderne Scenirung, so muss man sie auch ganz wollen, muss also die Bearbeitung Shakespeare's denselben Rücksichten unterwerfen, denen sich der moderne Bühnendichter zu fügen hat, um sein Stück bühnengerecht zu machen. Selbstverständlich soll hiermit keine Dictatur der scenischen Rücksichten ausgesprochen sein; sind ihre Anforderungen in zweifelhaften Fällen durchaus nicht mit dem Organismus des Originals vereinbar, so muss die Rücksicht auf Letzteren die Oberhand behalten. Aus diesen Gründen bleibt es immer bedenklich die Bearbeitungen nur von Bühnentechnikern vornehmen zu lassen, die den scenischen Rücksichten leicht zu weitgehend Rechnung tragen; das Beste würde nur ein Zusammenwirken von gründlichen Shakespearekennern mit gebildeten Regisseuren leisten können.

Ich verlange also in erster Linie für Shakespeare's Dramen dieselbe anständige und nach Umständen selbst reiche Scenirung, wie für moderne Producte, die gleichen Stoff behandeln. Selbstverständlich wird man dabei die Scenirung der Tragödien anders behandeln, als die der Lustspiele und phantastischen Stücke; allein diese Rücksichten gelten auch für moderne Erzeugnisse, und wenn man einmal

die Frage auf die Spitze treiben will, so sehe ich in der That nicht ein, weshalb man nicht bei hierzu geeigneten Stücken, z. B. Sommernachtstraum, Sturm, sogar die höchste Pracht, ja das höchste Raffinement der modernen Scenirungskunst in Decoration, Trachten, Maschinerie, Beleuchtung u. s. w. entfalten sollte. Selbstbefreiung von jeder falschen Pietät für Shakespeare und seine Zeit, — das scheint mir eine der ersten Anforderungen an den Bearbeiter zu sein.

Die Bearbeitungsfrage wird übrigens weniger von der Frage der mehr oder minder kostbaren, oder complicirten Scenirung berührt, als von derjenigen Einrichtung, welche die Technik unserer Bühne von der altenglischen principiell scheidet: dem Decorationswechsel und Vorhang. Darum hat sich auch, von sonstigen in gleicher Richtung wirkenden Gründen abgesehen, die Nothwendigkeit bedeutender Abänderungen der Shakespeare'schen Originale nicht erst in unseren Tagen, sondern schon einige Decennien nach seinem Tode, als die französischen Bühneneinrichtungen mit Decorationswechsel allgemein eingeführt wurden, fühlbar gemacht. Denn handelte es sich bloss darum: Scene nach Scene den Bühnenweisungen des Originals gemäss decorativ auszustatten, so wäre dies sehr einfach und berührte den Organismus des Stücks wenig, oder gar nicht. Wir hätten dann mitunter nur die ausschweifende Phantasie des Dichters etwas einzuschränken, den es z. B. nichts kostete, Schiffe auf die Bühne zu bringen, Seeschlachten (deren »Getöse« man hört!) hinter den Coulissen, oder vielmehr Teppichen schlagen zu lassen u. s. w. Die Quintessenz der Schwierigkeit liegt vielmehr darin, dass der Decorationswechsel eine bedeutende Einschränkung der Scenenzahl bedingt, also Einschnitte in den Organismus, den Bau der Stücke nöthig macht. Shakespeare legte sich bekanntlich gerade hierin gar keine Schranken an; so enthalten z. B. Coriolan und Heinrich VI. in einem einzigen Act zehn Scenen, die bei uns Verwandlungen des Schauplatzes nothwendig machen würden. Beim alten englischen Theater, wo die Hauptscene das ganze Stück hindurch geöffnet blieb, und ein Wechsel des Schauplatzes überhaupt nur in höchst beschränktem Maasse durch die kleine, mit Vorhang versehene Hinterbühne und den darüber befindlichen Balkon bewirkt werden konnte, verursachte jener häufige Scenenwechsel keine äusseren Störungen, wenngleich an und für sich eine rasche Aufeinanderfolge kurzer Scenen keineswegs bühnenwirksam ist, und wir Shakespeare in dieser Beziehung — wie Goethe

leider im Götz von Berlichingen gethan — gewiss nicht nachahmen sollen. Es trifft insofern ganz glücklich zusammen, dass unsere moderne Theatertechnik aus äusseren Gründen diejenige Verminderung der Scenenzahl (insbesondere deren mit Ortsveränderung) und Zusammenziehung der vielen kleinen, in wenige grosse Scenen fordert, welche auch aus rein dramatischen Rücksichten wünschenswerth ist. Die Gewalt, welche in dieser Richtung den Stücken angethan wird, ist somit im Princip eine heilsame, wodurch für unser heutiges Publicum die Wirkung des unveränderten Originals nur wesentlich gesteigert werden kann. Bedeutend ist auch, wie Freytag richtig bemerkt, der Vortheil unserer jetzigen Einrichtung: durch Heben und Fallenlassen des Vorhangs mitten in eine Situation einzuführen und mitten in einer solchen abbrechen zu können, während zu Shakespeare's Zeiten alle Personen sich bei offener Bühne aufstellen und entfernen mussten. Auf der anderen Seite sind allerdings auch grosse Nachtheile der Unterbrechungen durch den Vorhang gewiss nicht zu verkennen, und möchte ich insbesondere rathen denselben nicht anzuwenden, wenn die Handlung zweier Scenen unmittelbar (also ohne einen abgelaufenen Zeitraum unterstellen zu müssen) auf einander folgt, und technische Rücksichten nicht den Fall des Zwischenvorhangs bedingen.*)

Wie gelassen spricht man es aber aus: »in einem Act dürfen wo möglich nur ein, höchstens zwei, als äusserst zulässiges Maass drei Scenenwechsel mit Verwandlungen vorkommen,« und wie schwierig ist oft die Erfüllung dieser Forderung! Handelt es sich nur um Streichung einzelner, oder Zusammenziehung unmittelbar aufeinander folgender Scenen, bei denen die Beibehaltung desselben Schauplatzes zulässig erscheint, so ist die Schwierigkeit nicht gross. Aber wie oft wird es nothwendig, in den Gang der Handlung einzugreifen, die chronologische und dramatische Folge, in der sich die Handlung entwickelt, zu ändern, Scenen, die im Original getrennt sind, zu vereinigen, andere wieder zu zerreissen und ihren Stoff in mehrere Scenen zu vertheilen, den Schauplatz, welchen sich der Dichter vorgestellt hat, zu verlegen, und was dergleichen Combinationen mehr sind, zu denen uns die unerbittliche Technik der

*) Eine ausführlichere Erörterung der Scenirungsfrage und ihrer hohen Wichtigkeit bringt der folgende Aufsatz.

modernen Bühne nöthigt! Und damit beginnt nun gleichzeitig die Nothwendigkeit des eigenen Schaffens. Die gestrichenen Stellen müssen häufig überbrückt, die gestörte Oekonomie der Handlung muss wieder ins Gleichgewicht gebracht, Motive für den veränderten Gang der Handlung oder die veränderte Zeitfolge müssen ersonnen, hier Dialog in Erzählung, dort Erzählung in Dialog verwandelt, das Material ausfallender Rollen auf andere Personen übertragen, kurz der durcheinander gerüttelte Inhalt vieler Scenen nach dramatischen Regeln wieder harmonisch neu gestaltet werden. Mit aller Pietät für den wirklichen Inhalt der Dichtung muss die vollkommenste dramatische Freiheit Hand in Hand gehen, sonst kann unmöglich ein einheitliches Kunstwerk aus diesem Process entstehen. Die schlechtesten Bearbeitungen (von manchen Stücken abgesehen, die überhaupt nur geringer Kürzungen und Aenderungen bedürfen) sind unstreitig diejenigen, wo lediglich gestrichen, und das Gestrichene kurz und trocken überbrückt wurde. Die Consequenzen unserer modernen Bühnentechnik gehen dem dramatischen Organismus zu sehr zu Leibe, um sich wohlfeil damit abfinden zu können. »Mit einigen bescheidenen Veränderungen«, wie Lessing meinte, geht es nicht ab. Festzuhalten ist nur das eine: dass nichts Organisches geändert, nichts Wesentliches, und namentlich nichts Unnöthiges, neu erfunden und zugesetzt werden darf. Hierin gerade müssen sich unsere Bearbeitungen von den Umarbeitungen der früheren Perioden unterscheiden. So theile ich die Ansicht aller Shakespeare-Kenner, die den berühmten Weimar'schen Aufführungen des Historien-Cyklus zum Shakespeare-Jubiläum beiwohnten, dass Dingelstedt in Heinrich IV. mit dem eingeflochtenen Traum der Lady Percy, in Heinrich V. mit den neu erfundenen Scenen am französischen Hofe, in Heinrich VI. mit der Einfügung ganzer Acte aus Eigenem, über die erlaubten Grenzen der Bearbeitung hinausgegangen ist. Allein darum geht es ganz ohne Aenderungen und Zusätze doch nicht; manche Zusätze sind schon zur Erleichterung des Verständnisses unumgänglich nothwendig, so z. B. in den Historien, bezüglich der Abstammungs- und Verwandtschafts-Verhältnisse der handelnden Personen. Auch finde ich nichts Wesentliches dagegen einzuwenden, wenn z. B. Dingelstedt die Volksscene in Richard III., die Scene mit dem jungen Richmond in Heinrich VI. u. s. w. zu Situations- oder Zukunftsbildern erweitert. — Wie oft gehen überdies durch Weglassen oder Combiniren von

Scenen die ursprünglichen Motive verloren und müssen durch andere ersetzt werden! Wie hebt sich eine Rolle durch Entfernung des sie umwuchernden Phrasengestrüppes, wie sinkt eine andere, deren Entfaltung man mit Bedauern verkümmern muss, — alles aus nothwendiger Rücksicht für die moderne Bühne. Ja man geräth oft mit all diesen verschiedenen, auf Aenderungen hindrängenden Rücksichten in ein Gedränge, wo man recht fühlt, wie wenig in letzter Instanz alle positiven Regeln aushelfen, und wie nur die, durch gewissenhaftes Studium getragene Erkenntniss unseres Dichters, den richtigen Weg zeigen kann. Denn seine Dramen so zu gestalten, wie er selbst sie heut zu Tage für unsere moderne Bühne und unsere Geschmacksrichtung geschrieben haben möchte, das muss ja stets der ideale Zielpunkt der Bearbeitung sein; wir erreichen es nie, aber wir müssen darnach streben. Im Einzelnen kann man streiten; Regeln, die durchweg massgebend sind, lassen sich nicht aufstellen. Wohl aber entnehme man daraus, wie oberflächlich die Urtheile sind, welche den grösseren oder geringeren Werth einer Bearbeitung von der arithmetischen Prüfung, wie wenig, oder wie viel gestrichen oder geändert sei, abhängig machen wollen. Ich kann im Grossen und Ganzen sagen, dass mir gerade diejenigen unter den neueren Bearbeitungen am besten gefallen, die höchste Bühnenwirkung erzielt haben, worin am tüchtigsten aufgeräumt worden war, worin sich der befähigte Bearbeiter am kühnsten und selbstständigsten bewegt hatte.

Noch einer speciellen Rücksicht, die der Bearbeiter nehmen muss, habe ich hier zu erwähnen, nämlich der Sorge für effectvolle, gut pointirte Scenen- und Actschlüsse. Es rechtfertigt sich dies von selbst aus der obigen Darlegung ihrer erhöhten Wichtigkeit für die moderne Bühne; selbst kurze Zusätze halte ich zur Erreichung dieses Ziels für statthaft, wo die Schlüsse im Original zu matt sind. Und dies ist bei Shakespeare, bei dem primitiven Zustand seiner stets geöffneten Bühne, sehr häufig der Fall; sogar die Abschlüsse des Ganzen verlaufen mitunter im Sande. Es stört dies den Eindruck, welchen der Zuhörer mit nach Hause nimmt und entmuthigt den Darsteller. Freytag (Technik des Dramas S. 183) sagt hierüber: »Die sogenannten Abgänge sind kein unbegründetes Begehren der Darsteller, wie sehr sie auch von roher Effectsucherei gemissbraucht werden. Der Einschnitt am Ende der Scene und die Nothwendigkeit, die Spannung auf das Folgende herüberzutragen, machen sie

vielmehr zu einem höchst berechtigten Kunstmittel, natürlich nur bei bescheidener Anwendung, zumeist am Schluss der Acte.« In ähnlicher Weise äussert sich Gottschall in seiner trefflichen »Poetik«. Gewiss hätte Shakespeare selbst seine Schlüsse oft anders gestaltet, hätte ihm unser Vorhang erlaubt, mitten in einer Situation abzubrechen.

Mit der vorstehend erörterten Frage vom Streichen oder Zusammenwerfen von Scenen hängt nun auch das Streichen oder Zusammenwerfen ganzer Rollen zusammen. Es bietet dies manchmal noch grössere Schwierigkeiten als jenes. Der grosse Personenreichthum der Shakespeare'schen Stücke war damals weniger fühlbar, weil man, wie auch die Griechen thaten, oft zwei und mehr Rollen durch dieselbe Person spielen liess. Nach unseren Gewohnheiten darf dies nur in Ausnahmefällen geschehen, wenn nämlich bei sehr personenreichen Stücken, z. B. Heinrich VI., das Personal nicht ausreicht. Es stört dies immer die Illusion.

Die Personen der Shakespeare'schen Dramen, bis zu den Nebenrollen herab, machen aber meistens so grosse Anforderungen an eine charakteristische, würdevolle Repräsentation, insbesondere ist oft die Zahl derjenigen, die sich in den höheren Schichten der Gesellschaft des Staats- und Kriegerlebens zu bewegen haben, so gross, dass es immerhin jeder Bühne, auch der grössten, nur erwünscht sein kann, ihre Zahl etwas vermindert zu sehen. Das Verschmelzen mehrerer Repräsentations- oder Nebenrollen in Eine, halte ich für zulässig, jedoch nur, wenn sie auch wirklich dieser Kategorie angehören; sind sie vom Dichter besonders charakterisirt, oder an der Entwickelung der Handlung wesentlich betheiligt, so ist das Zusammenwerfen unzulässig, so z. B. die, im Hamlet, von manchen Bühnen adoptirte Vereinigung der Güldenstern- und Osrickrollen. Das gänzliche Streichen von Rollen aber beurtheilt sich nach gleichen Grundsätzen, wie das Streichen ganzer Scenen; zulässig aus ästhetischen oder scenischen Motiven, oder aus der Verbindung beider, ist es unbedingt, und der Tact und Geschmack des Bearbeiters haben zu entscheiden. Nur dürfen nach jenen Grundsätzen selbstverständlich keine wesentlichen Träger der Handlung beseitigt werden, wie dies die englischen Bearbeitungen in kritik- und rücksichtslosester Weise thun; in Richard III. z. B. streicht die, vom Jahre 1870 bis in unsere Zeit unverändert aufgeführte Cibber'sche Bearbeitung, die ganzen Rollen des Clarence, Hastings und der Margarethe, also nicht

weniger als drei für den Bau des Stücks, theils wichtige, theils unumgänglich nothwendige Rollen! Ueberhaupt sind die kleinen Rollen bei Shakespeare durchaus nicht immer Nebenrollen; so ist z. B. im Coriolan die Charakteristik des Helden zweien Dienern in den Mund gelegt, welche das Sitzungszimmer herrichten. Es bietet somit die Lösung der Frage: welches wesentliche und welches Nebenrollen sind, die gestrichen werden können, oft grosse Schwierigkeiten, insbesondere wo es sich um die Personen handelt, die in Episoden, oder lose eingefügten Scenen, mitspielen, und zwar nicht für die Entwickelung der Handlung nothwendig, aber an und für sich sehr interessant gezeichnet sind. So wird z. B. im Heinrich IV. fast jeder Bearbeiter sich an der Frage stossen, ob die Glendower-Scene mit ihren theilweise interessanten Personen beizubehalten oder zu streichen sei. Und schliesslich erfordert der Ersatz gestrichener Rollen oft gleich eingreifende und schwierige Veränderungen und Zuthaten Seitens des Bearbeiters, wie gestrichene Scenen; auch macht der so veränderte Zuschnitt des Stücks häufig eine grosse Zahl neuer Bühnenweisungen erforderlich.

Ist nun schliesslich aus allen diesen schwierigen und oft widerstreitenden Erwägungen eine der Pietät gegen den Dichter und den Ansprüchen der modernen Bühne gleichmässig Rechnung tragende Bearbeitung hervorgegangen, so tritt noch eine letzte wichtige Aufgabe an den Bearbeiter heran, nämlich das sprachliche Gewand auszubessern, die Uebersetzung durchgehends vom Standpunkt des Wohlklangs und der Deutlichkeit zu revidiren.

Dass ich meinen Bearbeitungen die Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung zu Grunde lege, bedarf wohl keiner Rechtfertigung. Wenn diese Uebersetzungen aber, und namentlich die darunter befindlichen Schlegel'schen, in Inhalt und Form gleich meisterhaft sind, und insbesondere das eigenthümliche Colorit der Shakespeare'schen Sprache so getreu abspiegeln, wie dies bei einer Uebertragung aus dem Altenglischen in das Moderndeutsche überhaupt möglich erscheint, so ist doch naturgemäss jeder Uebersetzer von bestimmten Gesichtspunkten ausgegangen, die für den Bearbeiter nicht vollständig maassgebend sein können. Dort spielt die wörtliche Treue, hier der Wohlklang eine bedeutendere Rolle. Wenn der Uebersetzer natürlich auch auf poetische Schönheit der Form sieht, so denkt er doch zunächst noch nicht direct an den Schauspieler, der die Verse recitirt, an das Publicum, das ihr Verständniss leicht erfassen soll. Auch

ohne das originelle Colorit zu verwischen, und mit genügender Rücksichtnahme auf die Wort- und Sinntreue, kann und muss die Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung mit einiger Freiheit behandelt werden, um sie wohlklingend und leicht verständlich zu machen, insbesondere auch die häufig allzu complicirten Satzbildungen und Einschiebsel einfacher zu gestalten, welche namentlich in den Stücken aus Shakespeare's letzter Periode, so häufig vorkommen. Der Sinn, welchen sich der Leser durch Wiederholen dunkler Stellen herausholen kann, muss im Schauspiel unmittelbar von den Lippen des Darstellers in die Erkenntniss des Hörers übergehen; er darf nicht so tief in den Worten versteckt bleiben, dass man ihn erst durch langes Nachdenken herauszuholen vermag. Je dunkler viele Stellen den eigenen Landsleuten des Dichters sind, je grössere Rücksicht muss die Bearbeitung auf deren Klärung legen. Wenn ich schon den Bearbeiter vor falscher Pietät gegen den Dichter selbst gewarnt habe, wieviel mehr gegen den Uebersetzer. Nur diejenigen bedeutsamen Stellen der Dichtung, welche jeder Gebildete kennt, ja auswendig weiss, soll auch die Bearbeitung in sprachlicher Beziehung unverändert lassen, da die genaue Bekanntschaft mit dem Sinn hier vorausgesetzt werden darf, auch Schlegel sowohl, als Tieck und seine Mitarbeiter, die bedeutsameren Stellen stets mit besonderer Aufmerksamkeit übersetzten.

Ein den Wohlklang der Uebersetzung vielfach beeinträchtigender Uebelstand wurzelt in dem Längenverhältniss beider Sprachen. Der fünffüssige jambische Blankvers ist zwar der deutschen Sprache gleich angemessen, wie der englischen; eine Streitfrage, wie z. B. beim Dante, ob der Uebersetzung ein anderes Versmaass zu geben sei als dem Original, taucht also hier nicht auf. Indem aber jeder Uebersetzer mit vollem Recht die Verszahl des Originals streng inne zu halten trachtet, kommt der silbenreichere Bau der deutschen Sprache störend in Betracht. Nach einer Zählung z. B., die ich in Richard III. anstellte,*) ergab sich, dass eine wortgetreue Uebersetzung jedes Verses durchschnittlich $2^1/_2$ Silben mehr ergab, als im englischen Original. Coleridge kam auf ähnliche Resultate; er brauchte bei Uebersetzung von Klopstock's Messias in der Regel nur fünf englische Hexameter auf sechs deutsche. Hieraus folgt für den Uebersetzer, falls er die gleiche Verszahl inne halten will, die Noth-

*) Näheres siehe Shakespeare-Jahrbuch IV. Bd. S. 328.

wendigkeit mitunter zu kürzen, Adjectiva, Adverbia, Interjectionen, die nicht streng nothwendig sind, wegzulassen, daneben aber von der Apostrophirung den ausgedehntesten Gebrauch zu machen. Letzteres beeinträchtigt nun aber, insbesondere wenn die folgende Silbe mit einem Konsonanten beginnt, sehr häufig die Schönheit und Leichtigkeit der Rede; der Bearbeiter soll desshalb sein Möglichstes thun, wenigstens diese letztere Kategorie von Apostrophirungen auf das Aeusserste einzuschränken. Immerhin wird der deutsche Uebersetzer, im Vergleich zum Original, weit mehr Verse mit weiblichen, als mit männlichen Endungen hervorbringen; der feine Unterschied z. B., welcher den Shakespeare'schen Versbau der Anfangs- und Schlussperiode unterscheidet, dass er nämlich fortschreitend immer mehr Vers-Ausgänge mit weiblichen Endungen (also elf- statt zehnsilbige Verse) anwandte, schliesslich sogar Daktylen mit unterlaufen liess, und überhaupt die Verse unregelmässiger bildete, wird aus den Uebersetzungen und Bearbeitungen kaum mehr herauszufühlen sein. Immerhin scheue sich die Bearbeitung durchaus nicht vor gelegentlichen unregelmässigen oder unvollständigen Versen; ein tüchtiger Darsteller wird umgekehrt hiermit oft grössere Wirkungen erzielen, als mit der Monotonie des gleichmässig wiederkehrenden Metrums.

Gleiche Rücksicht, wie bei Behandlung des übersetzten Textes, nehme der Bearbeiter bei seinen eigenen Zuthaten, den Ueberbrückungen, Aenderungen, Zusätzen, die, wie wir gesehen, unabweisbar sind und mitunter (oder wenn es sich gar, wie bei Heinrich VI., um Zusammenziehen zweier Stücke in Eins handelt) einen sehr respectabelen Theil der Arbeit bilden. So weit als irgend möglich ist das Material zu diesen Ueberbrückungen, Zusätzen u. s. w. den ausgefallenen Stellen zu entnehmen.*) Wo der Bearbeiter aber selbständig arbeiten muss, suche er vor allem das eigenthümliche Sprachcolorit Shakespeare's und seine ganze Dialektik nachzuahmen; im Uebrigen aber befleissige er sich der höchsten Kürze und Einfachheit, vermeide vor Allem ein Haschen nach Originalität, nach seltenen Bildern u. dergl. Kurz, er verfalle nicht in den lächerlichen Ehrgeiz mit Shakespeare unmittelbar wetteifern zu wollen, und betrachte es als das höchste Lob, welches seiner Arbeit werden kann: wenn der Zuhörer bei der Aufführung die Zusätze und

*) Dies war eine der Hauptregeln bei meinen Bearbeitungen; bei manchen derselben ist kaum ein einziges Wort aus Eigenem zugesetzt.

Aenderungen der Bearbeitung vollkommen überhörte, gar nicht herausfühlte.

Wir kommen nun schliesslich auf die Frage: welche von den 36 Shakespeare'schen Dramen, ihrem eigentlichen Werth nach, zur Einbürgerung auf der deutschen Bühne berechtigt, welche einer gewissenhaften Bearbeitung zu unterziehen sind, und halten uns dabei an die Eintheilung der Folio in Trauerspiele (wozu sie auch die Römerdramen rechnet), Historien und Lustspiele. Der dramatische Werth jeder dieser Kategorien ist im Allgemeinen so verschieden, wie innerhalb jeder Kategorie wieder der Werth der einzelnen Stücke. Shakespeare's Nachruhm beruht auf seinen fünf grossen Tragödien; denselben ganz ebenbürtig sind nur drei oder vier der Historien, während die Lustspiele im Ganzen niedriger stehen, und viele derselben sogar bis zur Mittelmässigkeit, einzelne noch darunter, herabsinken.

Ausser aller Frage für den Bearbeiter sind hiernach von den Tragödien: Romeo und Julia, Hamlet, Macbeth, Lear, Othello, Coriolan, Julius Cäsar. Sie bilden allgemeine Repertoirstücke fast aller grossen Bühnen Deutschlands, insbesondere die fünf erstgegenannten. Cymbelin wird nur von wenigen Bühnen gegeben; ich bin unbedingt für Aufnahme dieses Stückes, welches bei guter Bearbeitung und Besetzung obige sieben Stücke in der Bühnenwirkung annähernd erreichen kann. — Antonius und Kleopatra wird es bei seiner epischen Breite und seiner scenischen Zerrissenheit zwar nicht über einen succès d'estime bringen; doch lohnt auch hier der Versuch der Bearbeitung. — Von der Jugendsünde Titus Andronicus kann natürlich keine Rede sein, ebensowenig von seiner letzten Tragödie Timon von Athen (den Dalberg allerdings im vorigen Jahrhundert schon in Mannheim zur Aufführung brachte), obgleich in letzterem Stück so viele herrliche Einzelheiten enthalten sind, dass sich, mit freier Benutzung derselben, vielleicht ein ganz wirksames Bühnenstück schreiben liesse; dies fällt jedoch aus dem Rahmen einer Bearbeitung.*)

Von den Historien sind nur Richard III. und der erste Theil von Heinrich IV. allgemeinere Repertoirstücke; auf manchen Bühnen werden auch der zweite Theil von Heinrich IV. (mitunter, nach Laube und Devrient, mit dem ersten vereinigt), Richard II. und König

*) Bulthaupt hat diese Aufgabe neuerdings aufgenommen.

Johann gegeben. Heinrich V. und die zwei letzten Theile von Heinrich VI. kommen nur ganz vereinzelt vor; der erste Theil letztgenannten Dramas gar nicht und Heinrich VIII. sehr selten. Die Bearbeitung dürfte sich dagegen auf sämmtliche Historien, mit Ausnahme des ganz werthlosen ersten Theils von Heinrich VI., zu erstrecken haben. Auch dessen zweiten und dritten Theil würde man für sich vielleicht weglassen; allein seit ich beim Shakespeare-Jubiläum in Weimar die gerade durch ihren Zusammenhang so ausserordentlich gesteigerte Wirkung des ganzen Historien-Cyklus, von Richard II. bis Richard III., sah, kann ich der deutschen Bühne nichts mehr empfehlen, als dieses Beispiel nachzuahmen, was dann die Aufnahme Heinrich's VI. selbstredend im Gefolge hat. Immerhin empfiehlt es sich aber, die zwei letzten Theile Heinrich's VI. (unter kurzer Ueberbrückung des ausfallenden ersten Theils) in Ein Stück zusammen zu ziehen. Was die chronologisch von dem Cyklus getrennten Stücke König Johann und Heinrich VIII. betrifft, so verdient das erstere unbedingt die Ehre der Bearbeitung, Heinrich VIII. jedoch nur mit Rücksicht auf den Charakter des Wolsey und die Katharina-Scenen.

Von den Komödien verdienen der Kaufmann von Venedig, Sommernachtstraum, Was ihr wollt und Wie es euch gefällt unbedingt die Aufnahme in jedes Repertoir, obgleich das letztgenannte reizende Lustspiel bis jetzt nur wenige Aufführungen erlebt hat, auch Was ihr wollt noch viel zu wenig gewürdigt wird. — Wintermärchen und Sturm haben sich, in der freien Bearbeitung Dingelstedt's, thatsächlich so bühnenwirksam erwiesen, dass ihre Aufnahme nur empfohlen werden kann; ebenso die der recht wirksamen, wenn auch weniger werthvollen Stücke: Viel Lärm um nichts, Lustige Weiber von Windsor, Zähmung der Widerspenstigen und Komödie der Irrungen. Auch mit der höchst witzigen Jugendarbeit Verlorne Liebesmüh' wäre vielleicht ein Versuch zu machen.*) Maass für Maass, sowie die beiden Veroneser, scheinen mir selbst die Ehre eines Versuchs nicht zu verdienen, da hierin die Gemeinheit straflos bleibt, ja sogar belohnt wird; ein Held, der einmal gemein, niederträchtig gehandelt hat, ist unserer Theilnahme nicht mehr würdig. Auch Ende gut, Alles gut würde aus ähnlichen Gründen nur durch eine theilweise Umarbeitung aufführbar zu

---

*) R. Genée hat dies in letzter Zeit erfolgreich unternommen.

machen sein.*) — Troilus und Cressida würden sich höchstens zu einer Parodie umarbeiten lassen. Sehr zu beklagen ist es, dass in manchen der Bühne unzugänglichen Stücken, insbesondere Maass für Maass und Troilus und Cressida so viele herrliche Sentenzen und Charakterbilder enthalten sind.

Im Ganzen bin ich daher der Ansicht, dass sich von jenen 36 Stücken 28 theils unbedingt, theils wahrscheinlich, und ausserdem 3 oder 4 möglicherweise zu bühenwirksamen Bearbeitungen eignen. Von jene 28 Stücken, die sich durch Zusammenziehung Heinrich's VI. auf 27 reduciren, sind nur 14 als allgemeinere, und etwa 8 als vereinzelte Repertoirstücke der massgebenden deutschen Bühnen zu bezeichnen. Man sieht also, wie das Feld der zu bearbeitenden Stücke ein sehr grosses ist. Ich wage es, dasselbe zu betreten, wenn ich auch durchaus keine sanguinischen Hoffnungen auf grossen oder raschen Erfolg hege.

---

*) G. von Vincke hat das Wagstück der Umarbeitung von Ende gut, Alles gut und Maass für Maass unternommen, jedoch ohne Erfolg.

Die Scenirungsfrage.

(Revidirter und erweiterter Abdruck aus dem 27. Band des Jahrbuchs.)

Dr. Rudolph Genée hat in dem, in der Jahresversammlung von 1890 gehaltenen, und im Jahrbuch Band XXVI abgedruckten Vortrag »Ueber die scenischen Formen Shakespeare's in ihrem Verhältniss zur Bühne seiner Zeit« den intimen Zusammenhang zwischen dem Bau seiner Dramen und der Bühne seiner Zeit, höchst interessant und in erschöpfender Weise nachgewiesen. Wenn Genée sagt: »Schon wer die ganze Structur der Shakespeare'schen Dramen betrachtet, muss es in jedem Zug erkennen, dass sie aus der bestimmten Vorstellung seiner Bühne sich entwickelte; jeder dramatische Dichter irgend welcher Zeit schreibt aus der unwillkürlichen Vorstellung der Bühne seiner Zeit«, so trifft er unstreitig das Richtige. Wenn aber seine Betrachtungen schliesslich in der Behauptung gipfeln: »Hätte Shakespeare nicht die Bühne gehabt, die ihm alle Freiheit seines Geistes gestattete, er hätte gar nicht der gewaltige Dichter werden können, als welchen wir ihn lieben und bewundern«, so vermag ich ihm hierin nicht zu folgen.

Der wesentliche Unterschied der alten englischen und der heutigen Bühne besteht darin, dass erstere unseren, auf den ganzen Schauplatz der Bühne sich erstreckenden Decorationswechsel, durch die Eintheilung in drei feststehende Schauplätze ohne Decorationswechsel, ersetzte: nämlich den Hauptbühnenraum, dann die durch einen Vorhang abschliessbare kleine Hinterbühne und endlich den darüber befindlichen Balkon. Dass die meisten Scenen sich, höchstens durch kurze Pausen unterbrochen, auf dem Hauptbühnenraum abspielten, ändert nichts an der Thatsache, dass schon damals die Forderung einer gewissen Anpassung der Oertlichkeit an den Gegenstand der Handlung als eine gebieterische empfunden wurde, und also auch Shakespeare in der Structur seiner Dramen schon mit äusserlich erkennbaren Ortsveränderungen gerechnet haben muss.

Ueberdies war in dem Oeffnen und Schliessen der Vorhänge der Hinterbühne und des Balkons auch die heutige Decorationsveränderung, in ihren ersten rohen Anfängen, schon im Prinzip, eingeführt. Wenn in manchen Stücken Shakespeare's in einem einzigen Acte zehn und mehr Ortsveränderungen vorkommen, so störte es allerdings auf der altenglischen Bühne wenig, ob die Darsteller abwechselnd in dieser oder jener Bühnenabtheilung auftraten, und ob auch gelegentlich einmal der Vorhang der Hinterbühne oder des Balkons zu- oder aufgezogen werden musste. Für die moderne Bühne, mit ihren Decorationen und Requisiten, kann eine gewisse Störung beim Uebergang der Handlung von einem Schauplatz auf einen andern allerdings nicht vermieden werden, selbst wenn überhaupt jede Veränderung des Schauplatzes ohne Fallen des Zwischenvorhanges zu bewerkstelligen wäre. Es wird sich aber später zeigen, auf welches geringe Maass die Störungen eingeschränkt werden können.

Die Frage, ob und wie weit die treue Darstellung der Oertlichkeit, in der die einzelnen Abschnitte der Handlung spielen, den Eindruck der Darstellung schwächt oder erhöht, zunächst bei Seite lassend, muss zugegeben werden, dass unsere in das Volk übergegangenen und geradezu unabweislich gewordenen Ansprüche auf moderne Scenirung, allerdings dasjenige Maass der Freiheit im dramatischen Schaffen einschränken, dessen Shakespeare genoss. Die moderne Scenirung, in Uebereinstimmung mit unseren heutigen dramaturgischen Ansichten, drängen gebieterisch auf selteneren Ortswechsel und auf längere Scenen hin. Ehe dieses Zugeständniss aber zu Gunsten der Genée'schen Anschauungen verwerthet werden könnte, muss die Frage entschieden werden, ob es denn nothwendig eine Verschlechterung der Structur und eine Herabminderung des dramatischen Werthes, wie der Bühnenwirkung der Shakespeareschen Dramen zur Folge gehabt haben würde, wenn Shakespeare diesem scenischen Zwang seiner Zeit schon hätte Rechnung tragen müssen. Denn daraus, dass Shakespeare selbst, bei dem heutigen Standpunkte der Scenirungskunst und den unabweislichen Forderungen der Gegenwart, unzweifelhaft den Bau und die Oekonomie seiner Dramen vielfach anders gestaltet haben würde, folgt doch noch nicht ohne Weiteres, dass die aus dieser Rücksicht hervorgegangenen Aenderungen Verschlechterungen geworden wären. Wenn Genée der Ansicht ist, »dass nur die Bescheidenheit der altenglischen Bühne ihn zu dem gewaltigen Dichter

hätte machen können, dass nur sie es ermöglicht habe, dass er seine Zuhörer durch die Gewalt seiner Dichterkunst über die Beschränkungen von Zeit und Ort hinwegführen konnte«, so möchte ich umgekehrt behaupten, dass er nicht »durch«, sondern »trotz« seiner beschränkten Bühne, dass er nicht »durch«, sondern »trotz« der Mängel seiner Scenirung jene hohen Ziele, jene hinreissenden Wirkungen erreicht hat.

Wenn der zugestandene indirecte Zwang der modernen Scenirung auf Einschränkung der Scenenzahl, und überhaupt auf längere Scenen, in der That unzweifelhafte Vorzüge der Shakespeare'schen Composition vernichtete, oder nur antastete, so müsste ich mich dagegen erklären, jener Rücksicht durch die Bearbeitungen Rechnung zu tragen. Allein gerade das Umgekehrte ist meiner Ansicht nach der Fall. Die Häufung kurzer Scenen, die Zersplitterung der Acte in eine übergrosse Zahl von Scenen, welche Ortsveränderungen und grössere Zeiteinschnitte bedingen, das Einschieben von kurzen Zwischenscenen, während der Faden der Handlung gar keine Unterbrechung fordert, — dies alles, was der modernen Scenirung und dramaturgischen Oekonomie widerstrebt, sind zwar Eigenthümlichkeiten, aber sicherlich keine Vorzüge, sind vielmehr entschiedene Compositionsfehler vieler Dramen unseres Dichters. Hätte Shakespeare selbst einer grösseren scenischen Nöthigung im Sinne unserer Zeit unterlegen, so wäre dies unstreitig nur zum Vortheil seiner Dichtungen und insbesondere ihrer Bühnenwirkung gewesen. Nun sind aber die berechtigten, durch drei Jahrhunderte gezeitigten Ansprüche der modernen Bühne so tief in die Anschauungen des Volkes übergegangen, dass der Bearbeiter ihnen gegenwärtig selbst auf die Gefahr hin Rechnung tragen muss, einmal einen Fehlgriff zu thun. Die Architektur und Oekonomie der überhaupt aufführungsfähigen Dramen Shakespeare's sind aber auch mit der modernen Scenirung durchaus nicht principiell unverträglich; kein wichtiges Glied der Handlung oder Charakterentwickelung braucht ihr geopfert zu werden. Das hat Rudolph Genée noch selbst kürzlich in seiner vortrefflichen Bearbeitung der »Verlorenen Liebesmüh'« bewiesen, indem er, was Kürzungen, Zusammenlegungen und sonstige Aenderungen betrifft, mindestens so einschneidend verfährt, wie ich in meinen eigenen Bearbeitungen.

So wenig also die von der modernen Scenirung beanspruchten, hauptsächlich die Zusammenlegung von Scenen und die thunlichste Vermeidung von Ortsveränderungen bezweckenden Aenderungen an

den für die altenglische Bühne geschriebenen Dramen, schädigend in den Geist der Dichtung eindringen können, wenn sie von verständiger pietätvoller Hand geübt und von intuitivem Verständniss des Dichters getragen werden, so erscheint andererseits unsere verfeinerte Scenirungskunst sogar als ein mächtiges Mittel, die Wirkung der Dichtung und Darstellung auf die heutigen Zuhörer zu steigern, vielleicht sogar über die Wirkung hinaus zu steigern, welche die Aufführungen in Shakespeare's Zeitalter ausgeübt haben können.

Ich behaupte geradezu, dass das gesteigerte Interesse der gebildeten Kreise Deutschlands an der Aufführung Shakespeare'scher Dramen, welches unbestreitbar in den zwei letzten Jahrzehnten hervorgetreten ist, zu einem wesentlichen Theil auf Rechnung der besseren, ja reicheren Einrichtungen, in Verbindung mit besseren Bearbeitungen kommt. Hier entscheidet in der That der Erfolg. Ein Mittel, welches, selbst wenn es im Wesentlichen der Schaulust entspränge, die Anziehungskraft der Vorstellungen unseres grossen Dichters erhöht, deren Zahl steigert, darf nicht a limine von einer doctrinären Kritik als ein verwerfliches angesehen werden. Auch ich billige scenische Uebertreibungen, insbesondere balletartige Einlagen, nicht, an welcher Grenze z. B. die jetzigen Vorstellungen des »Sturms« auf der Berliner Hofbühne angekommen sein dürften. Allein kann Jemand in Abrede stellen, dass diese glänzenden Vorstellungen das Theater allabendlich füllen, vielleicht einer zehnfach grösseren Zahl von Zuschauern Veranlassung geben, dieses Stück kennen zu lernen, während es ohne eine solche reiche und geschmackvolle Ausstattung vielleicht nur wenige Vorstellungen erlebt hätte!

Es ist eine von den vielen Redensarten, welche so vielfach Einer dem Anderen kritiklos nachbetet, als schwäche eine schöne, selbst prächtige Einrichtung und Ausstattung des Schauplatzes, den Eindruck der Darstellungen. Es ist mir vollständig unmöglich gewesen, jemals in mir oder Anderen nur den leisesten Anklang an eine derartige Auffassung zu entdecken, wenn ich den Aufführungen reich scenirter Shakespeare'scher Dramen beiwohnte. Der Anblick einer prächtigen Wald- oder Feldlandschaft, eines mit historischer Treue ausgestatteten, zu der Farbe der Handlung passenden Gemachs, die Anordnung einer grossen Gerichts- oder Turnierscene, die der Handlung und dem Schauplatz entsprechenden Beleuchtungs-Effecte u. s. w., üben durchaus keine zerstreuende Wirkung aus, gleichsam als widmete sich der Zuschauer einem Decorations- oder Requisiten-

studium und hörte nicht mehr auf den dramatischen Vortrag. Gerade das Gegentheil ist der Fall. Der Gesammteindruck der Scenirung wird momentan, und ohne jede geistige Anstrengung die ablenken könnte, von uns aufgenommen; das Auge unterstützt nur die durch die Dichtung und Darstellung getragene Illusion, und zwar um so mehr, je mehr es sich befriedigt fühlt. Eine schlechte Scenirung lenkt die Aufmerksamkeit von der Handlung ab, eine gute Scenirung zieht sie an. Man könnte noch eher sagen, dass ein übertriebenes Hervordrängen der Comparserie, ein all zu starkes »Meiningern«, oder übermässiges Einfügen von Aufzügen, Volkscenen, Tänzen u. s. w. die Aufmerksamheit von dem Gang der Handlung abzulenken vermöchte, obgleich ich auch in dieser Beziehung noch keine schlimmen Beobachtungen gemacht, insbesondere den Einfluss der »Meininger« durchweg als einen grossen Fortschritt der deutschen Shakespeare-Bühne erkannt habe. Aber die schönste, selbst glänzendste Scenirung kann einen solchen, der Handlung zum Schaden gereichenden zerstreuenden Einfluss unmöglich hervorbringen. Legte doch Shakespeare selbst, wie die noch vorhandenen Rechnungen beweisen, den grössten Werth auf prächtige Costüme. Wäre aber der Anblick einer überreichen Kleidung nicht vielleicht in noch höherem Grade geeignet, die Aufmerksamkeit von der Rede des Darstellers abzulenken, als selbst eine übertrieben prächtige Scenerie? Was man aber, sei es durch die Bearbeitung, sei es durch die scenische Technik zu erreichen suchen muss, ist die Einschränkung aller Unterbrechungen, und in erster Linie die thunlichste Beseitigung des Zwischenvorhangs innerhalb der Acte. In kurzen Zeitabschnitten stört jeder Fall des Vorhangs, in längeren kann er unter Umständen sogar erwünscht sein. Können wir es uns z. B. ohne Fall des Vorhangs versinnbildlichen, wenn zwischen dem zweiten und dritten Act des »Wintermärchens« 16 Jahre als verflossen gedacht werden müssen? Hier wäre das Offenbleiben der Scene unerträglich. Ueberhaupt ist der moderne Vorhang, wenn man seine Benutzung auf das thunlichst geringe Mass und auf die richtigen dramaturgischen Momente einschränkt, in gewisser Beziehung ein Vortheil für die Darstellung, indem er den grossen Mangel der altenglischen Bühne beseitigt, vor den Augen des Publicums selbst die complicirtesten Aufstellungen und Abgänge, und die auch bei der grössten Einfachheit nicht zu vermeidende Herbeischaffung und Wegschaffung von Requisiten u. s. w. ausführen zu müssen. Man denke sich z. B. an

Stelle der prächtigen, ausdrucksvollen Scenirungen der Gerichtsscene im »Wintermärchen«, der Banketscene im »Macbeth«, des Zweikampfes bei Coventry in »Richard II.«, einen öden leeren Raum, in welchen die Darsteller, vor den Augen des Publicums, vom ersten an bis zum letzten Darsteller und Comparsen, erst einziehen, sich aufstellen und später abziehen müssen! Kann Jemand im Ernste behaupten, dass Hermione's Vertheidigung in einem leeren Bühnenraume eine grössere Wirkung ausüben könnte, als in dem herrlichen antiken Amphitheater, in welches Dingelstedt und Hein zuerst diese wundervolle Scene verlegten!

Man halte allerdings stets den Unterschied eines Wechsels des Schauplatzes der Scenen innerhalb der Acte, und eines Wechsels in Actpausen im Auge. Sind sie dort, insbesondere wenn sie ein Fallen des Zwischenvorhangs bedingen, möglichst zu vermeiden, so kann sich umgekehrt auch der Reiz der Darstellung erhöhen, wenn die Acte beim Wiederaufziehen des Hauptvorhangs ein anderes schönes, und der Handlung angepasstes Bild zeigen. Der in Meiningen auf einem anderen Wege als in München erstrebte thunlichste Wegfall alles Decorationswechsels durch das ganze Stück hindurch, ist desshalb auch nicht durchweg zu empfehlen, denn er schädigt mindestens die Wirkung derjenigen Scenen, wofür der einheitliche Zwangsschauplatz durchaus nicht passt.

Ich kann also einer übertrieben einfachen Scenirung, welcher sich die ganze Handlung in all ihren Phasen beugen soll, grundsätzlich nicht das Wort reden, sondern verlange umgekehrt, dass der Schauplatz sich vor der Handlung beugen, sich ihr anpassen soll. Und wie Wagner in der Zusammenwirkung aller Künste sein Kunstideal sah, in der prachtvollsten Scenirung keine Abschwächung, sondern eine Unterstützung der Wirkung des musikalischen Dramas gesucht und gefunden hat, so gründe auch ich meine Hoffnungen auf immer tieferes und weiteres Eindringen Shakespeare's in Geist und Herz des deutschen Volkes gerade auf eine fortschreitende, nicht zurückgehende Verbindung seiner Darstellungen mit der modernen Scenirungskunst. Jede wahre Kunst ist würdig und fähig zugleich, mit einer anderen Kunst in harmonische Verbindung zu treten; sie können sich gegenseitig nur heben, nicht schwächen.

Ich habe es leider bis jetzt nicht ermöglichen können, einer Aufführung in München beizuwohnen, bin aber im Voraus überzeugt,

dass eine solche mir persönlich das grösste Interesse gewähren würde, ein grösseres vielleicht als die vollendetste Darstellung mit der prächtigsten Scenirung mir je gewährt haben kann. Mir persönlich würde es auch grossen Genuss gewähren, einmal unverkürzt und unverändert ein Werk des grössten Dichters aller Zeiten aufführen zu sehen; ja ich würde mich nicht bloss durch die Pietät und das literarische Interesse über scenische Mängel hinwegsetzen, sondern vielleicht noch einen besonderen phantastischen Reiz in naiver Einfachheit finden können. Allein haben wir es bei den Bemühungen für Ausbreitung und Vertiefung des Shakespeare-Cultus in Deutschland nur mit einer aus Enthusiasten, Forschern, Specialisten zusammengesetzten Zuhörerschaft zu thun? Würde eine solche unsere Schauspielhäuser füllen? Nein; wie schon Goethe sagte, würde der unverkürzte Shakespeare das Publicum aus den Theatern heraustreiben, nicht hinein; so auch eine nüchterne Scenirung. Ich will gewiss keine Vorstellungen, wobei die Scenirung das Hauptlockmittel spielt, Reclame für Shakespeare machen soll, aber eine Scenirung, welche für die heutige Anschauungsweise die Wirkung des Dramas hebt, unterstützt. Wir müssen das Publicum, auf das wir wirken wollen, nehmen wie es ist; wir können nicht gegen mächtige Zeitströmungen an und sollen dies auch nicht, wenn sie die richtige Bahnen wandeln. Jede Zeit will die geistigen Schöpfungen früherer Zeiten mit ihren eigenen Augen sehen, mit ihren eigenen Organen in sich aufnehmen.

Aber auch der darstellende Künstler kann nur angeregt werden, sein Höchstes zu leisten, wenn sich der Schauplatz mit dem Inhalt seiner Rolle stets in Uebereinstimmung befindet; ich habe nie davon gehört, dass die Künstler sich gegen eine reiche Scenirung oder reiche Costüme erklären, und davon eine Abschwächung des Eindrucks fürchten, den ihr Spiel auf die Zuschauer macht. Haben doch auch Herr von Perfall und Dr. Genée dieser Strömung ihren vollen Tribut zahlen müssen, indem sie bei den Münchener Aufführungen nur zwischen der modernen und der altenglischen Bühne vermitteln. Aber ist diese Vermittlung nicht eine Verleugnung des eignen Princips? Steigern das Vorführen des unveränderten und unverkürzten Shakespeare und das Zurückgehen auf die fast absolute Einfachheit der altenglischen Bühne wirklich den Eindruck und die Anziehungskraft der Shakespeare-Vorstellungen, so hat das Stehenbleiben auf halbem Wege keine Berechtigung. Hier gilt es Princip gegen Princip; Zu-

geständnisse an die moderne Scenirungskunst, wenn man sie principiell als Quelle einer Verstümmelung der Werke unseres Dichters und als eine Abschwächung ihres Eindrucks auf den Zuschauer, ihrer Zugkraft, betrachtet, sind meiner Ansicht nach nicht zu rechtfertigen.

Wie aber die Angriffe des Realisten Rümelin nicht zu einer Umkehr in der Würdigung Shakespeare's, wohl aber zur Minderung der Abgötterei beigetragen haben, welche man mit dem Dichter trieb, so werden sicherlich auch die, von hoher Intelligenz und redlichem Streben getragenen Bemühungen Genée's und Perfall's, nicht spurlos an der Entwickelung der deutschen Schauspielkunst und der Darstellung der unsterblichen Werke unseres Dichters vorübergehen. Ich will es versuchen ihnen gerecht zu werden, muss aber in erster Linie hervorheben, was ich als fehlerhaft oder unzweckmässig betrachte.

Dahin gehört zunächst das Hinarbeiten auf Wiedereinführung ungekürzter und unveränderter Aufführung der Shakespeare'schen Dramen. Ich halte dies für einen Missgriff, welcher, wie schon hervorgehoben, ein Zurückgehen der Theilnahme des Publicums, der Gebildeten wie der weniger Gebildeten, zur unausbleiblichen Folge haben müsste und würde. Der unverkürzte Shakespeare ist für die Lectüre, für das Studium da, nicht für die Aufführung; für die Schiller'schen und Goethe'schen Meisterwerke gilt dasselbe. Ein mit kundiger und pietätsvoller Hand ausgeführtes Kürzen und Zusammenziehen zersplitterter Scenen lässt die Schönheit und Harmonie der Shakespeareschen Schöpfungen in der That nur reiner und wirkungsvoller hervortreten, als das auf der altenglischen Bühne aufgeführte unveränderte Original. Wie würde Shakespeare selbst den Rothstift brauchen, falls er noch lebte, und den heutigen Zeitanschauungen unterläge! Ich glaube nicht, dass andere deutsche Bühnen Perfall und Genée auf solchem Weg folgen werden. Gute, vernünftig gekürzte Bearbeitungen sind Verbesserungen, nicht Verschlechterungen Shakespeare's in den Augen des neunzehnten Jahrhunderts. Die bezüglich der modernen Scenirung und ihrer Anwendung auf unseren Dichter herrschende Strömung ist vollständig berechtigt; sie muss ausgebildet, verfeinert, aber nicht umgedreht werden.

Nicht nachahmungswerth erscheint mir sodann, wenn wir vom intellectuellen auf das technische Gebiet übertreten, der halbrunde Ausbau der Scene ins Orchester hinein. Wenn es sich um eine vereinzelte Muster- oder Probevorstellung, um einen Versuch handelt,

so mögen solche kostspielige Aenderungen sich rechtfertigen lassen. Handelt es sich aber um Ausbreitung, um weitere Einbürgerung der Shakespeare-Vorstellungen, so müssen ihre Einrichtungen sich den bestehenden, der für alle sonstigen Aufgaben des Schauspiels genügenden Bühne anpassen lassen, und keine besonderen umständlichen und kostspieligen Aenderungen ad hoc beanspruchen.

Unzweckmässig erscheint mir ferner die schon in der Tiefe der ersten Coulisse fest eingebaute, mit Vorhang versehene Mittelbühne, welche $^{2}/_{3}$ der Breite der Hauptbühne einnimmt, und um drei Stufen erhöht ist. Für manche Gruppirungen ganz brauchbar, stört sie dagegen in allen den vielen und wichtigen Fällen ungemein, wo eine freie Bühne in ihrer ganzen Tiefe und Breite in Anspruch genommen wird, und geradezu in Anspruch genommen werden muss. Eine einheitliche tiefe Bühne, mit vollkommener Freiheit der Raumbenutzung, existirt in den Münchener Vorstellungen nicht mehr.

Endlich wird es stets für die Illusion, und der sucht doch auch die Münchener Einrichtung Rechnung zu tragen, äusserst störend sein, wenn nur die Schlussprospecte der Mittelbühne den veränderten Schauplatz darstellen sollen, jede Decorationsveränderung der Seiten, der Coulissen, aber unterbleibt. Es wird solches stets den Eindruck des Ungenügenden, Unfertigen machen und unangenehm die Aufmerksamkeit auf diesen Mangel hinlenken.

Dagegen scheint mir der gute Grundgedanke der Münchener Einrichtung, durch eine Zweitheilung der Bühne (wie sie sich durch den Vorhang ihrer Mittelbühne thatsächlich darstellt) das so störende Fallen unserer Zwischengardine bei Schauplatzänderungen zu vermeiden, auch für jede bestehende Bühne viel weiterer Ausbildung und Anwendung fähig. Man denke sich die Münchener Mittelbühne entfernt, ihren Vorhang aber beibehalten und bis zu den Coulissen verbreitert, (wovon er in München zu jeder Seite nur je um $2^{3}/_{4}$ Meter entfernt ist, zwei unnütze, tiefe Seitengassen bildend), so ist eine Zweitheilung der bestehenden Bühne vollkommen erreicht. Es ist nur ein herabzulassender Zwischenprospect an die Stelle der Münchener Gardine der Mittelbühne getreten, und man hat dabei noch den grossen Vortheil, dass man diesen Zwischenprospect auch in der Höhe der zweiten oder dritten Coulisse beliebig fallen lassen kann, während bei der Münchener Einrichtung die Vorderbühne stets nur bis zur ersten Coulisse reicht, die relative Tiefe beider Bühnenabtheilungen also gar nicht geändert werden kann, was doch sicherlich ein grosser Uebel-

stand ist. Wo also die Münchener den Vorhang der Mittelbühne schliessen oder aufziehen, senken oder heben wir den Zwischenprospect; das scenische Resultat ist dasselbe, aber die Schauplatzbenutzung ungleich freier. Während der Zwischenprospect nieder ist und auf der kurzen Vorderbühne gespielt wird, kann man den hinteren Theil der Bühne in Decorationen, Versatzstücken, Aufstellungen u. s. w. bequem für die folgende Scene vorbereiten. Das einfache Heben des Zwischenprospects führt dann zur zweiten Scene hinüber, welcher nun die Bühne in ihrer ganzen Fläche zur Disposition steht. Durch das Fallenlassen eines Zwischenprospects wird dann wieder der vordere, kürzere Bühnenraum disponibel. Die Malerei der Zwischenprospecte muss natürlich immer dem Schauplatz, den die Handlung erfordert, entsprechen; die ihn zur Seite einschliessenden Coulissen können gleichzeitig im Augenblick bei offener Scene verändert werden. Mit dieser Abwechslung kurzer und tiefer Scenen, ohne Fall der Zwischengardine oder des Hauptvorhangs, kommt ein geschickter Regisseur in den allermeisten Fällen aus; auch kann die Bearbeitung sich vielfach danach einrichten. Und wenn hierbei die vorderen kurzen Bühnen oft einfacher ausgestattet werden, so ist dieser kleine Mangel, gegen den Wegfall der Störung durch die Zwischengardine, leicht in den Kauf zu nehmen. Das Fallen derselben, auf dessen thunlichste Beseitigung wir ja gemeinschaftlich mit den Münchenern hindrängen, wird also bei der Einrichtung des Hebens und Fallenlassens von Zwischenprospecten, auf die verhältnissmässig seltenen Fälle beschränkt, wo zwei Scenen unmittelbar aufeinander folgen, welche beide eine Schauplatzveränderung erfordern, und welche beide die ganze Tiefe des Bühnenraums beanspruchen. Sogar in diesen verhältnissmässig seltenen Fällen ist auch dann noch eine Verwandlung der Decoration bei offener Scene möglich, wenn nicht etwa beide Scenen umständliche Herrichtungen, Requisitenwechsel, Umkleidungen u. s. w. erfordern, oder dramaturgische Rücksichten, das Fallen der Zwischengardine oder des Hauptvorhangs gebieten. Bis auf ein solches Minimum kann also das, was ich für die Quintessenz der Münchener Verbesserungen halte, auf jeder Bühne unter geschickter Regie ohne Weiteres, und ohne Kosten oder Aenderungen eingeführt werden. Es sind dies ja überhaupt keine neuen Scenirungsvorschläge; allein sie sollten weit consequenter durchgeführt, und so Unterbrechungen durch die leidige Zwischengardine allmählich so gut wie ganz beseitigt werden. Wenden wir

zur Probe diese Vorschläge auf eins der schwierigsten Stücke, Hamlet, an (wobei ich der Sceneneintheilung meiner Bearbeitung folge) so ergiebt sich, dass nur der Uebergang von der ersten in die zweite, und von der zweiten in die dritte Scene des ersten Acts, die Deckung durch die Zwischengardine erfordern, während sich alle übrigen Veränderungen der Schauplätze in dem ganzen fünfactigen Stück, mit Hülfe von Zwischenprospecten, bei offener Scene vollziehen lassen, sogar das Fallen des Hauptvorhangs bei den Actschlüssen, vom scenischen Standpunkt aus, entbehrlich wird.

An diese Erörterung, wie viel die moderne Bühne von den Münchener Anregungen Nutzen ziehen kann, möchte ich schliesslich noch einige Bemerkungen aus eigener langjähriger Beobachtung anknüpfen. Sie betreffen die Pausen während der Vorstellungen, welche die Illusion des Zuschauers sogar in noch höherem Grade stören und unterbrechen, als Störungen, die das Auge durch den Wechsel der Schauplätze, insbesondere den Fall der Vorhänge empfindet. Wir unterwerfen uns in dieser Beziehung noch viel zu sehr einer Dictatur hergebrachter scenischer Gewohnheiten und dramaturgischer Dogmen, die meiner Ansicht nach keine Berechtigung haben. Wenn der dramatische Dichter sich an die modernen Gesetze der dramatischen Architektur hält, und dies äusserlich durch die Act- und Sceneneintheilung markirt, so mag dies ja in der Ordnung sein. Aber wenn wir beim Lesen eines Schauspiels kein Bedürfniss fühlen, Pausen bei den Actschlüssen zu machen, weshalb sitzen wir denn im Theater, und halten drei, viermal jeden Abend Maulaffen feil, weil der Zettel vier oder fünf Acte anzeigt! Niemand wird behaupten können, dass er, wenn er sich während der Actpausen fünf oder zehn Minuten im Hause umgesehen, oder mit den Nachbarn ein Paar Worte gewechselt, oder eine langweilige Zwischenactmusik angehört hat, nun wieder frischer, aufnahmefähiger für die Fortführung der Darstellung geworden sei. Wäre dies der Fall, dann würden ja auch die Unterbrechungen durch die Zwischengardine eher als wünschenswerth, denn als störend empfunden werden. Der immer mehr fortschreitende Wegfall der Zwischenactmusik ist, meiner Ansicht nach, schon ein grosser Fortschritt; auch die Einführung längerer Pausen nur nach einzelnen, und kürzerer Pausen nach den anderen Acten, verfolgt im Princip das Ziel, welches ich im Auge habe. Allein man sollte vollständig mit der bisherigen Dictatur der Actpausen brechen. Am meisten

würde sich dies aber bei Shakespeare empfehlen, wo, wie schon in einer früheren Abhandlung nachgewiesen, die Acteintheilungen gar nicht von dem Dichter selbst herrühren, sondern von den Herausgebern meist kritiklos und ohne jede dramaturgische Rücksicht über die einzelnen Stücke geworfen sind, weil einmal die heilige Actzahl fünf erfüllt werden musste.*) Mein Vorschlag geht dahin, bei allen Vorstellungen nur Eine grosse, nach dramaturgischen Rücksichten zu bestimmende, möglichst in die Mitte des Stücks zu legende Erholungspause von 15 bis 20 Minuten einzuführen, und im Uebrigen die hierdurch gebildeten zwei Abschnitte des Stücks ohne weitere Pausen abzuspielen. Selbstverständlich schliesst dies kurze scenische Unterbrechungen nicht aus, wenn eine Verwandlung sich absolut nicht bei offener Scene bewirken lässt; auch können dramaturgische Rücksichten, falls ein Ortswechsel stattfindet, oder eine längere Zeit als verflossen gedacht werden muss, mitunter das Fallen des Hauptvorhangs bei Actschlüssen gebieten. Aber auch in letzterem Fall sollte sich dann diese Pause auf ein bis zwei Minuten beschränken. Hier handelt es sich nur darum, den dramaturgischen Einschnitt zu markiren; im Uebrigen wird die Illusion, wenn z. B. ein längerer Zeitabschnitt als verflossen gedacht werden muss, durchaus nicht gefördert, ob der Vorhang 2 oder 10 Minuten unten bleibt. Es ist ein grosser Irrthum anzunehmen, dass man nicht unausgesetzt ein bis zwei Stunden mit gleichbleibender, ja steigender Aufmerksamkeit einer Aufführung, und behandelte sie auch den schwersten Stoff, folgen könne. Dulden wir doch Wagner's Rheingold, ohne jede Unterbrechung, ohne zu murren. Um wieder das Beispiel mit Hamlet anzuwenden, so würde die vorgeschlagene grosse Pause wohl nach der Scene mit dem eingelegten Schauspiel eintreten. Der Eindruck der bis zur Pause aufsteigenden, und der im zweiten Abschnitt niedergehenden Handlung (der erste Abschnitt würde etwa $1\frac{1}{2}$, der zweite kaum $1\frac{1}{4}$ Stunde spielen) könnte nun in hohem Grade durch die Beseitigung aller übrigen Pausen und Unterbrechungen gewinnen; jedes Fallen des Haupt-

*) Auch Genée bezeichnet in der Einleitung zu seiner Bühnenausgabe von »Verlorene Liebesmüh'« die Acteintheilung des englischen Originals als eine geradezu unbegreifliche, räth entschieden davon ab, ihr eine irgend durchgreifende Bedeutung beizumessen.

vorhangs innerhalb eines der beiden Abschnitte wäre ganz entbehrlich, und Deckungen durch die Zwischengardine würden, wie vorher erörtert, nur zweimal, zwischen den drei ersten Scenen nöthig sein. Im Wintermärchen z. B. würde die grosse Pause mit dem Uebergang in den zweiten, 16 Jahre später spielenden Abschnitt naturgemäss zusammenfallen, und ein Fallen des Hauptvorhangs dürfte dann nur noch im zweiten Abschnitt nöthig sein, wo der Schauplatz wieder von Böhmen nach Sicilien verlegt wird. Die scenischen Verwandlungen würden künftig vorwiegend die Abschnitte der fortschreitenden Handlung markiren, nicht die Actpausen. Allein will man dies auch vorläufig noch nicht einführen, so steht ja auch nichts entgegen, die hergebrachte Acteintheilung mit Fall des Hauptvorhangs festzuhalten, wenn es damit nur auf ein Markiren der Handlungsabschnitte ankommt und keine längere Unterbrechung damit verbunden wird. Ist es nicht ein Widerspruch, die kurzen Pausen beim Fall der Zwischengardine zu verdammen und dagegen die längeren Pausen beim Actschluss als etwas unumgänglich Nothwendiges hinzunehmen? Eine einzige grosse Mittelpause ist aber nicht bloss für die Zuschauer nützlich, damit sie einmal ihre Sitze verlassen und sich über die Vorstellung im Foyer unterhalten oder instruiren können, sondern auch für die darstellenden Künstler ist sie vortheilhaft. Man erholt sich besser in Einer grossen, als in vielen kurzen Pausen. Beschränkt man die Anwendung des Vorhangs aufs Aeusserste, so werden die Vorstellungen künftig, trotz der langen Mittelpause, kürzere und nicht längere Zeit dauern, und der Bearbeiter braucht nicht mehr allzu ängstlich die Originale auf das Prokrustesbett zu legen, um sie dem gewohnten Zeitmaass der heutigen Gesellschaft anzupassen.

Ich schliesse hiermit diese Betrachtungen, und glaube in meinen Vorschlägen nur die Consequenzen von Bestrebungen gezogen zu haben, welche im Einzelnen bereits von vielen einsichtigen Bühnenleitern und Regisseuren getheilt werden, also in der Richtung liegen, welche ohnedies die Entwicklung der modernen Scenirungskunst nimmt, oder doch nehmen sollte. Und Niemand könnte dabei mehr gewinnen als Shakespeare!

Bemerkungen zur Bearbeitung und Scenirung einzelner Stücke.

Die nachfolgenden Bemerkungen knüpfen sich an meine Bühnenbearbeitungen*) von 27, oder, mit Berücksichtigung der Zusammenziehung von Heinrich VI., von 29 Shakespeare'schen Dramen an, und gründen sich theils auf fortgesetzte literarische Studien, theils und hauptsächlich aber auf die bei zahlreichen Aufführungen empfangenen Eindrücke, sowie auf die Unterhaltungen mit gebildeten Bühnenleitern und Regisseuren.

In den 28 Jahrgängen des Shakespeare-Jahrbuchs finden sich über die Bearbeitungs- und Scenirungsfragen folgende Abhandlungen:

K. Elze, über Gisb. von Vincke's Ende gut, Alles gut (Band VII).
  Derselbe, über Wie es euch gefällt (Band XIII).
Gisb. von Vincke, über Othello (Band XV).
  Derselbe, Geschichte der Shakespeare-Bearbeitungen (Band XVII).
  Derselbe, über die beiden Veroneser (Band XXI).
  Derselbe, über den Kaufmann von Venedig (Band XXIII).
Oechelhaeuser, über Richard III. (Band IV).
  Derselbe, über die Laube'schen Bühnenbearbeitungen (Band IV).
  Derselbe, über Heinrich VI. (Band V).
  Derselbe, über den Sommernachtstraum (Band V).
von Maltzahn, über Jul. Caesar (Band VII).
Bulthaupt, über Cymbelin (Band XIX).
Bolin, über König Lear (Band XX).
Kilian, über Timon von Athen (Band XXV).
  Derselbe, über die Königsdramen, insbesondere Heinrich V. und VI. (Band XXVIII).

Die Einleitungen zu meinen 27 Bändchen der erwähnten Bühnenausgabe sind thatsächlich die umfangsreichste literarische Er-

*) Sie sind unter dem Titel W. Shakespeare's dramatische Werke 1870 bis 1878 in Weimar, und die »Einführungen« dazu in zweiter Auflage 1885 in Minden erschienen.

scheinung im gesammten Gebiet der Shakespeare'schen Bearbeitungs- und Scenirungsfragen; über ihren Gehalt steht mir selbst natürlich kein Urtheil zu. Die Bearbeitung jedes einzelnen Stücks, und die mit dem Original vorgenommenen Kürzungen, Zusammenziehungen und Abänderungen, sind in diesen Einleitungen eingehend motivirt und daran die Scenirungsvorschläge geknüpft, auch für die Darsteller jede einzelne Rolle charakterisirt. Eine Ergänzung haben diese Einleitungen erhalten durch die im letzten Bändchen enthaltenen Schlussbemerkungen und Nachträge zu Wie es euch gefällt, Hamlet, Heinrich IV., erster und zweiter Theil, Heinrich V., Heinrich VI., Richard III., Heinrich VIII. und Macbeth.

Höchst werthvolle Andeutungen und Vorschläge hinsichtlich der Bearbeitung vieler Stücke sind ferner in Bulthaupt's vortrefflicher Dramaturgie niedergelegt. Das wichtigste Gebiet aber, die Verbindung einer Kritik der Bearbeitungen mit der Kritik der theatralischen Aufführungen, hat in bedeutsamer Weise nur Karl Frenzel im zweiten Band seiner Berliner Dramaturgie betreten und zwar an die Aufführung von neun Shakespearedramen im Kgl. Schauspielhaus in Berlin anknüpfend, welche, ausser König Johann, sämmtlich von mir bearbeitet worden waren*). Gerade also der Theil unserer Literatur, woraus Bearbeiter und Bühnenleiter die beste Belehrung hätten schöpfen können, die Verbindung der Darstellungs- mit der Bearbeitungskritik, ist fast nur durch dieses hervorragende, von tiefem literarischen Verständniss und umfassender Bühnenkenntniss getragene Werk vertreten. In letzterer Zeit hat sich auch Kilian,

*) Diese sind: Richard II., Heinrich IV., 1. und 2. Theil, Heinrich V., Heinrich VI., Richard III., Was ihr wollt und Hamlet, die von 1872 bis 1874 zur ersten Aufführung gelangten; später ward auch noch Macbeth nach meiner Bearbeitung aufgeführt. Der Cyklus der Königsdramen ward viermal wiederholt. Es ist dies der grösste von meinen Bearbeitungen davongetragene Erfolg, die im Uebrigen auch ausserhalb Berlins eine weit stärkere Verbreitung auf einer sehr grossen Zahl von deutschen Bühnen (1874 waren es bereits über 20) gefunden haben, als die Theaterzettel und die statistischen Mittheilungen des Jahrbuchs schliessen lassen, da mein Name als Bearbeiter meistens weggelassen wird, wahrscheinlich weil ich nicht »zum Bau« gehöre und kein Honorar nehme. Die Anerkennung, welche ich in den Zuschriften der namhaftesten deutschen Shakespearegelehrten und Bühnenkenner, besonders aber auch in Frenzel's Kritiken gefunden, sind mir der höchste Lohn für meine Bearbeitungsmühen. Frenzels Ausstellungen und Einwendungen fand ich fast durchweg begründet und habe ihnen, in der nachfolgenden Besprechung einzelner Stücke, gebührend Rechnung getragen.

dramaturgischer Secretär des Karlsruher Hoftheaters, mit sehr schönem Erfolg auf die Bearbeitungskritik gelegt. Im Allgemeinen ist die Theaterkritik einer der schwächsten Punkte unserer Tagesliteratur. Frenzel sagt mit Recht in der Einleitung zu seiner Berliner Dramaturgie: »Nichts hat der Kritik mehr geschadet, als die Leichtigkeit mit der in den Tagesblättern der Erste, der Beste sich zum Urtheil über Dichter und Schauspieler berufen und berechtigt glaubt. Wie schwatzt es sich da so frei und munter, mit einem gewissen Anflug von Genialität zuweilen, je weniger man von den Dingen versteht, um die es sich handelt. Wer viel gesehen hat und darum viel vergleichen kann, wird rückhaltender in seinem Lobe, wie in seinem Tadel.« Der Bearbeiter existirt für diese Sorte von Kritikern in der Regel gar nicht, oder dient höchstens als Prügelknabe, wobei es dann besonders beliebt ist, bezüglich der vorgenommenen Streichungen mit Pietät für den Dichter zu kokettiren. Die literarische Bedeutung der Bearbeitung Shakespeare'scher Dramen wird vollständig verkannt.

Die nachfolgenden Bemerkungen über die Bearbeitung und Scenirung einzelner Stücke knüpfen an die Einleitungen zu meinen Bühnenbearbeitungen an: auf letztere beziehen sich auch die Act- und Scenenzahlen.

König Richard II.

Frenzel beanstandet die Aufnahme der ersten kurzen Scene zwischen Gaunt und der Herzogin von Gloster, und rügt insbesondere, mit vollem Recht, das Fallen der Zwischengardine nach einer nur fünf Minuten dauernden Scene. Nach den Ausführungen in der vorhergehenden Abhandlung war dies leicht zu vermeiden; aber auch das Weglassen der ganzen Scene erscheint unbedenklich, und eröffnet das Stück dann mit der grossartigen Turnierscene bei Coventry.

König Heinrich IV.

In erster Linie möchte ich mich hier nochmals, wie schon in dem Aufsatz »Shakespeare auf dem Wiener Burgtheater« (Jahrbuch, Band IV) geschehen, auf das schärfste gegen die Laube'sche,*) auch

*) Laube war überhaupt, im Gebiet der Shakespeare-Bearbeitung und -Scenirung, so ziemlich der Schwächste unter unseren namhafteren deutschen Dramaturgen und Bühnenleitern.

von Devrient adoptirte Zusammenziehung beider Theile aussprechen, die leider auch heute noch auf manchen angesehenen Bühnen Nachahmung findet. Es ist eine der unverantwortlichsten Gewaltthaten, welche noch irgend ein Bearbeiter an Shakespeare begangen hat, da beide Theile mit dem herrlichsten und bühnenwirksamsten geschichtlichen wie humoristischen Stoff gefüllt sind.

Was den ersten Theil betrifft, so spricht sich Frenzel für ein Zusammenlegen der ersten und dritten Scene des 1. Actes aus, dem ich nur beipflichten kann. (Siehe Nachtrag zu meinen Bühnenbearbeitungen S. 110.) Auch sind im IV. und V. Act noch weitere Kürzungen in den Unterhandlungen des Königs mit den Rebellen zu empfehlen. Das Weglassen der Glendower-Scene billigt auch Frenzel aus äusseren Rücksichten, so bedauerlich es ihm, und auch mir, an sich erscheint.

Was den zweiten Theil betrifft, so kann ich mich mit Frenzel's Vorschlag einverstanden erklären, die zweite Scene des dritten Actes (die Ueberredung Northumberland's nach Schottland zu fliehen) ganz zu streichen, ferner die drei Scenen des IV. Actes, die den hässlichen Verrath des Prinzen von Lancaster umfassen, noch weiter zu kürzen, als dies bereits von mir geschehen. Ich hätte sogar gegen Fontane's Vorschlag diese Scenen ganz zu streichen nichts Wesentliches einzuwenden, wenn dadurch nicht der historische Theil des Dramas gegen die Falstaffscenen ökonomisch allzu sehr zu kurz käme. Die Letzteren bedürfen übrigens im V. Act noch weiterer Kürzungen in den Scenen bei dem Friedensrichter Schaal, insbesondere in dem Gespräch zwischen diesem und seinem Diener David; diese Kürzungen wurden auch bereits in den späteren Wiederholungen auf der Berliner Bühne vorgenommen, wo sich im Uebrigen die Richtigkeit meiner Behauptung erprobt hat, dass der zweite Theil, bei guter Bearbeitung und Darstellung, gerade so bühnenwirksam ist wie der erste.

König Heinrich V.

Hier rügt Frenzel entschieden mein Streichen der Chorusreden, welche den historischen Zusammenhang im Dramencyklus vermitteln. Mit deren Wiedereinfügung sind indess andererseits noch ansehnlichere Kürzungen dieses, ohnehin wenig bühnenwirksamen Stücks zu empfehlen, insbesondere in den Eingangsscenen die Auseinandersetzung über die Erbrechte der Könige von England, dann in dem

Gespräch des Königs mit den drei Soldaten (A. IV, Sc. 1) und dem darauf folgenden Monolog Heinrich's, endlich in dem Gespräch des französischen Soldaten mit Pistol (A. IV, Sc. 3), welches sogar ganz wegfallen könnte, ebenso wie die Episode der drei Verschwörer (A. II, Sc. 2). Die ausführliche Besprechung der Karlsruher Bearbeitungen von Kilian, im XXVIII. Band des Jahrbuchs, enthält im Einzelnen bezüglich Heinrich V. viele treffende Bemerkungen. Nur möchte ich mich gegen die Streichung der Sprachunterrichtsscene zwischen Prinzessin Katharina und Alice erklären; sie ist harmlos und ergötzlich. Je schwerer der historische Stoff, je mehr billige ich solche heiteren Unterbrechungen.

König Heinrich VI.

Ich habe im Jahrbuch ebenso entschieden gegen die Laube'sche Zusammenziehung von beiden Theilen Heinrich IV. Stellung genommen, weil sie beide den unbedingtesten Anspruch auf Fortexistenz haben, als ich die Berechtigung nachwies, den I. Theil von Heinrich VI. ganz wegzulassen (sein Inhalt wird nur kurz überbrückt), und den zweiten und dritten Theil in Ein Stück zusammenzuziehen. Dingelstedt hat auch diese zwei Theile nur dadurch mit genügendem und einigermassen bühnenwirksamem Stoff füllen können, dass er ganze Scenen, ja ganze Acte eigener Erfindung einfügte. Neuerdings hat sich auch Kilian im XXVIII. Band des Jahrbuchs für die Zusammenziehung in Ein Stück ausgesprochen, an dem er jedoch mehrfach Aenderungen für die Karlsruher Bühne vorgegenommen hat. Mit manchen derselben kann ich mich befreunden, insbesondere auch mit dem Weglassen der Schlussscene, die bei mir nur den historischen Zusammenhang mit Richard III. vermitteln soll. Dagegen halte ich es für den allergrössten Missgriff, den III. Act, den Aufstand Cade's, zu streichen.*) Kilian bricht, vom Standpunkt der Bühnenwirksamkeit aus, dem Stück das Juwel aus. Doctrinäre Erwägungen der dramaturgischen Oeconomie, dass nämlich hier einer Episode ein ganzer Act eingeräumt wird, während der geshichtliche Stoff des Originals in höchstem Maass zusammengedrängt werden muss, können hier nicht den Ausschlag geben. Wenn die unabweislichen Anforderungen der Bühnenwirksamkeit

*) Sicherem Vernehmen nach werden in Karlsruhe die Cadescenen künftig eingefügt.

von dem Bearbeiter in keinem Stück vernachlässigt werden dürfen, ja in erster Linie im Auge behalten werden müssen, wie viel steigen sie in ihrer Bedeutung in einem Stück, welches man nur gewaltsam zu einem historischen Drama stempeln kann, während es in Wirklichkeit die Dramatisirung eines 36 Jahre umfassenden Abschnittes der Holinshed'schen Chronik darstellt. Das Detail der Rosenkriege mit ihrem Hin- und Herwogen der Erfolge und Niederlagen, lässt an und für sich ein deutsches Publicum kalt; eine vollendete Bearbeitung und Darstellung kann es höchstens dahin bringen, dass es sich, einige wenige Effectstellen abgerechnet, in den vier geschichtlichen Acten nicht geradezu langweilt. Und da soll man es nicht mit wahrer Freude begrüssen, durch ein in seiner Art geradezu meisterhaftes, unübertroffenes, hochkomisches Gemälde, den trockenen Gang der geschichtlichen Facticität unterbrochen zu sehen, ein Gemälde überdies, welches auch geschichtlich eine Ergänzung der Kämpfe in den höheren Regionen, durch Schilderung der correspondirenden Zustände in den unteren Volksschichten bildet, demnach kaum als Episode betrachtet werden kann. Ueberdies theile ich Kilian's Ansicht nicht, dass die Caderolle und die bezüglichen Scenen äusserst schwierig darzustellen, ja nur ganz grossen Bühnen zugänglich seien. Ein geschickter Regisseur wird selbst einem mittelmässigen Schauspieler die Caderolle einzustudiren, und das ganze köstliche Ensemble der Aufrührer zur Wirkung zu bringen wissen. Auch ist diese Episode literarisch deshalb höchst interessant, weil Shakespeare hiermit den Reigen der Einfügung komischer Zwischenscenen in seine ernsten Dramen eröffnet hat. Aus dieser Rücksicht vermisse ich sogar ungern den Wegfall der kleinen Simpeoxscene im ersten Act, die Kilian ebenfalls streicht. Auch nach Bulthaupt (Dramaturgie II, S. 112) gehören die Cadescenen zu den besten im Stück, von dem er im Uebrigen mit Recht sagt, dass 30 bis 40 dramatische Scenen noch kein »Drama ausmachen«. Den vollen Anspruch auf die Bühnendarstellung hat Heinrich VI. überhaupt nur als Glied des ganzen Cyklus der Königsdramen.

König Richard III.

In den Berliner Aufführungen ward bereits die Zahl der Scenen mit Ortsveränderung durch Zusammenlegungen noch weiter, als in meiner Bearbeitung angegeben, eingeschränkt. Ich halte dies auch für die 1. und 2. Scene des I. Acts und II. Acts, sowie für die 3. und 4. Scene

des III. Acts für zulässig. Mit grosser Genugthuung hat mich die Billigung Frenzel's bezüglich der von mir aufs Entschiedenste befürworteten Einfügungen der bis jetzt fast überall weggelassenen Anna-Scene vor dem Tower, und der grossen Elisabeth-Scene des IV. Acts erfüllt. Hinsichtlich der Letzteren theilt Frenzel meine Ansicht, dass Elisabeth nicht von Richard überredet wird, sondern ihn täuscht. Frenzel wünscht nur (im Gegensatz zu einer Bemerkung von Kuno Fischer), dass solches beim Abgang der Elisabeth den Zuschauern noch viel deutlicher gemacht würde, als es in Berlin, nach seiner Ansicht, geschehen ist. Er hält sogar einige bei Seite gesprochene Worte, beim Abgehen Elisabeth's für nothwendig, wie es in England, nach der Cibber'schen Bearbeitung, geschieht. Wenn übrigens Elisabeth ihren Abgang etwas verzögert, um die Hiobspost, die Radcliff an Richard bringt, noch anzuhören, so wird sie auch mimisch im Stande sein, ihren Abscheu vor Richard, und damit den Entschluss ihn zu hintergehen, klar hervortreten zu lassen. Im Uebrigen kann diese Scene immerhin noch stärker gekürzt werden, als in meiner Bearbeitung schon geschehen. Henry Irving behält z. B. von den 238 Versen, aus denen sie besteht, nur 99 bei, und streicht insbesondere die letzten kurzen Erwiderungen der Elisabeth, was sich in mancher Beziehung empfehlen dürfte. Zum V. Act habe ich noch zu bemerken, wie ich den in der Einleitung zu meiner Bearbeitung empfohlenen stummen Geistererscheinungen, nach den in Weimar gemachten Erfahrungen, das Wort nicht mehr reden kann; es wird sich empfehlen, die Geister in drei Gruppen in aller Kürze reden zu lassen, wie ich dies alternativ auch schon in meiner Bearbeitung vorschlug.

Hamlet.

Die von Frenzel scharf gerügte Streichung der Fortinbrasrolle ward von mir bei den späteren Aufführungen in Berlin wiederhergestellt. Ich erachtete indess für nothwendig, in solchem Falle auch das erste Auftreten des Fortinbras im IV. Act wieder einzufügen, wie ich dies in dem Nachtrag zu meiner Bühnenbearbeitung (S. 105) näher motivirt habe. Nach mehrmaligen Aufführungen liess man jedoch in Berlin diese Scene wieder fort, und behielt nur Fortinbras' Auftreten in der Schlussscene bei, beseitigte aber damit zugleich den nothwendigen Einschnitt zwischen der vorhergehenden und nachfolgenden Scene des IV. Actes, so dass nun die Nachricht von der Rückkehr Hamlet's in dieselbe Scene fiel, die seine Abreise meldete. Ich bitte diesen

Fehler mir nicht zur Last zu legen.*) Im Uebrigen bedaure ich, mit Frenzel, ausserordentlich, dass einer meiner wichtigsten Scenirungsvorschläge nicht angenommen worden ist, nämlich die beiden Schlussscenen des I. Actes auf demselben Schauplatz, der Terrasse, spielen, statt Hamlet und den Geist abgehen, und, unter Fall der, die Illusion hier im höchsten Grade störenden Zwischengardine, einen anderen Platz für ihre Unterredung aufsuchen zu lassen. Schliesslich verweise ich auf die Erörterungen in der vorhergegangenen Abhandlung, wie weit sich die Inscenirung Hamlet's noch vereinfachen lässt, und das häufige Fallen der Zwischengardine wie des Hauptvorhangs zu vermeiden ist.

Macbeth.

Mit Frenzel einverstanden, die Schlussscene des II. Acts, die kurze Unterredung zwischen Rosse und Macduff, zu streichen, kann ich mich dagegen mit dem Wegfall der Ermordungsscene von Lady Macduff im IV. Act nicht einverstanden erklären, da sie die Unterlage für die Bühnenwirkung der unmittelbar darauf folgenden grossen Scene zwischen Malcolm und Macduff bildet.

In der Berliner Aufführung nach meiner Bearbeitung wurde die Eingangsscene der drei Hexen aller ihrer Wirkung beraubt, indem nach den, in Einer Minute gesprochenen 11 Versen aus denen sie besteht, die Zwischengardine fiel. Ich schlug schon in dem mehrerwähnten Nachtrag vor, die drei Hexen, nur beim Leuchten der Blitze sichtbar, Haus und Bühne auf tiefe Nacht gestellt, hinter einer Schleiergardine spielen zu lassen, auf welche der Prospect der folgenden Scene (ein Zimmer im Palast von Fores) gemalt ist. Mit einem Donnerschlag erhellen sich dann plötzlich beim Scenenwechsel Haus und Vorderbühne, während die Hexen hinter dem Schleier in Nacht versinken. Ich wiederhole übrigens auch hier wieder den Vorschlag, die Hexen, wie auf der englischen Bühne, durch Männer in Weiberkleidern spielen zu lassen.

Was ihr wollt.

Dieses Stück hat nach meiner Bearbeitung zahllose Aufführungen in Berlin erlebt; die frühere Inscenirung ist jedoch gegenwärtig,

*) Vielleicht ist derselbe auch durch den jetzigen vortrefflichen Oberregisseur M. Grube bereits abgestellt.

durch den Oberregisseur Max Grube, mit der Meininger Einrichtung vertauscht worden, welche fast das ganze Stück auf Einem Schauplatz abspielt. Diese Einrichtung ist ausserordentlich geschickt; doch thut sie der Handlung, insbesondere im letzten Act, einige Gewalt an. Ich ziehe hier, was auch Frenzel befürwortet, für die grosse Schlussscene eine reiche Gartendecoration mit Illumination und Durchblicken auf das mondbeglänzte Meer, dem nüchternen Schlosshof, der wiederum für viele frühere Scenen vortrefflich passt, vor. Im Uebrigen muss ich gestehen, dass die Schlussscene, mit treuer Anlehnung an den Text des Originals, so vortrefflich von Grube arrangirt ist, dass sie meiner Bearbeitung, wonach Viola zuletzt in Weiberkleidung erscheint, in der Bühnenwirkung gleich kommen mag.

Wie es euch gefällt.

Bei den Wiederholungen dieses reizenden Lustspiels im Dessauer Hoftheater wurde, in sehr wirksamer Weise, der im Original vorgesehene ländliche Tanz am Schluss beibehalten, während die beiden Pagen die letzte Strophe des in Act II, Scene 2 vorkommenden, von Thiele vortrefflich componirten Duetts wiederholten.

Ich schliesse hiermit diese Bemerkungen ab, da dieselben sich nur auf Kritiken oder Abänderungsvorschläge beschränken sollten, die *meine eigenen* Bearbeitungen betreffen, nicht aber auf die Kritik anderer Bearbeiter. Nur kann ich zum Schluss den Ausdruck des Staunens nicht unterdrücken, wie es, bei den sonst für Deutschland anzuerkennenden Fortschritten in Verbesserung der Bühnenbearbeitungen, möglich ist, dass fast alle deutschen Bühnen noch die von mir, in der Vorrede zu meiner Bearbeitung der *Bezähmten Widerspenstigen*, als das *elendeste Machwerk* verurtheilte Deinhardstein'sche Bearbeitung beibehalten können, die geradezu einem Hohn auf Shakespeare gleichkommt und die feinste psychologische Entwicklung in eine Art Hundedressur umwandelt.

Druck von E. Buchbinder in Neu-Ruppin.